

O LUGAR DA ARTE NA TV

*Caminhos Possíveis e Experimentações
no Programa Circuito.*

por Ana Paula Andrade



ICA
INSTITUTO DE
CIÊNCIAS DA
ARTE UFPA

PPG Artes
Programa de Pós-graduação
em Artes da UFPA

O LUGAR DA ARTE NA TV:

Caminhos Possíveis e Experimentações no Programa Circuito.

por Ana Paula Andrade

Programa de Pós-graduação em Artes
(PPGARTES/ UFPA)

Belém/ 2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Emmanuel Zagury Tourinho (Reitor)

Gilmar Pereira da Silva (Vice-Reitor)

PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO (PROPESP)

Maria Iracilda da Cunha Sampaio (Pró-Reitora)

INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE (ICA)

Adriana Valente Azulay (Diretora-Geral)

Joel Cardoso da Silva (Diretor-Adjunto)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES (PPGARTES)

José Denis de Oliveira Bezerra (Coordenador)

Alexandre Romariz Sequeira (Vice-Coodenador)

EDITORA PPGARTES*

Maria dos Remédios de Brito (Coordenadora Editorial)

Larissa Lima da Silva (Assistente Editorial)

COMITÊ CIENTÍFICO

Prof^ª. Dr^ª. Maria dos Remédios de Brito (Presidente)

Prof^ª. Dr^ª. Ana Claudia Leão

(ICA, Universidade Federal do Pará)

Prof^ª. Dr^ª. Ana Flávia Mendes

(ICA, Universidade Federal do Pará)

Prof^ª. Dr^ª. Ana Mae Tavares Bastos Barbosa

(ECA, Universidade de São Paulo; Universidade Anhembi-Morumbi)

Prof. Dr. Áureo Deo de Freitas Júnior

(ICA, Universidade Federal do Pará)

Prof^ª. Dr^ª. Giselle Guilhon Antunes Camargo

(ICA, Universidade Federal do Pará)

Prof. Dr. José Carlos de Paiva

(FBA, Universidade do Porto)

Prof^ª. Dr^ª. Laura Malosetti Costa

(IA, Universidad Nacional San Martín)

Prof^ª. Dr^ª. Maria das Vitórias Negreiros do Amaral

(CAC, Universidade Federal de Pernambuco)

Prof. Dr. Orlando Franco Maneschy

(ICA, Universidade Federal do Pará)

Prof^ª. Dr^ª. Rejane Coutinho

(IA, Universidade Estadual Paulista)

Prof^ª. Dr^ª. Valzeli Figueira Sampaio

(ICA, Universidade Federal do Pará)

Prof^ª. Dr^ª. Cintia Vieira da Silva

(Universidade Federal de Ouro Preto)

Prof. Dr. Adrián Esteban Cangí

(Universidade Nacional de Avellaneda da Argentina

e Universidade de Buenos Aires/Argentina)

Prof^ª. Dr^ª. Verônica Miranda Damasceno

(Universidade Federal do Rio de Janeiro)

FICHA TÉCNICA DESTA EDIÇÃO:

Projeto Gráfico: Ana Paula Andrade

Editoração Eletrônica: Ana Paula Andrade

Capa: Ana Paula Andrade

Revisão Textual: Nassif Jordy

Apresentação: Joel Cardoso

Ficha Catalográfica: Larissa Lima

*A Editora do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA pratica a avaliação por pares (preferencialmente externos) e seu eixo editorial refere-se às linhas de pesquisa deste programa.

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca do Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA**

A553l Andrade, Ana Paula Dias.

O lugar da arte na TV [recurso eletrônico]: caminhos possíveis e experimentações no programa circuito / Ana Paula Dias Andrade. – Belém: PGArtes/UFPA, 2021.

Modo de acesso: <http://ppgartes.proesp.ufpa.br/index.php/br/>

Texto originalmente apresentado como tese de doutorado ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará em 2020.

ISBN 978-65-88455-11-1

1. Televisão - Programas - Pará. 2. Televisão e as artes. 3. Comunicação e cultura. I. Título.

CDD – 23. ed. 791.457098115

Aos que regam meus ideais e propósitos dia após dia, em especial aos meus pais, Margareth e Riter, minha avó Mercedes (in memoriam) e aos três mosqueteiros: Cursino, Miguel e Martin.

Dor, prazer e morte não são mais que um processo para a existência. A luta revolucionária neste processo é um portal aberto à inteligência.

(Frida Kahlo)

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	09
1. O LUGAR DA ARTE NA TV	12
1.1. A relevância social da Arte.	12
1.2. Arte na televisão aberta brasileira.	16
1.2.1. A configuração dos conteúdos sobre Arte.	22
1.2.2. TV educativa, uma janela necessária.	24
1.2.2.1. A TV Cultura de São Paulo e o programa <i>Metrópolis</i>.	27
1.3. Arte na TV Paraense.	30
1.3.1. As contribuições da TV Cultura do Pará.	33
1.3.1.1. O programa Circuito.	42
2. PROGRAMA CIRCUITO: ENTRE A TEORIA E A PRÁTICA	44
2.1. O surgimento do programa.	44
2.1.1. Estruturação do programa.	50
2.2. Aplicação de conceitos no Circuito.	52
2.2.1. Literatura no programa Circuito.	52
2.2.2. Arte no processo: Esboço.	58
2.3. Localizando os apontamentos iniciais realizados neste capítulo.	61
3. CAMINHOS POSSÍVEIS E EXPERIMENTAÇÕES DO PROGRAMA CIRCUITO: ALICERCES TEÓRICOS	62
3.1. Crítica de Arte e Jornalismo Cultural.	65
3.1.2. Observação da síntese de conceitos e sua aplicabilidade no programa Circuito.	82

3.2. Edutenimento e a junção entre Arte-Educação, Mediação em Artes e Linguagem Audiovisual.	97
3.2.1. Arte-Educação.	104
3.2.1.1. A Abordagem Triangular.	107
3.2.1.2. A gramática das linguagens artísticas.	111
3.2.2. Mediação em Artes.	115
3.2.3. Linguagem Audiovisual Televisiva.	118
3.2.4. Construção da base conceitual do Arte-Edutenimento Televisivo.	127
3.2.5. Arte-Edutenimento televisivo e o programa Circuito.	134
4. FOTOBIOGRAFIA DO PROGRAMA CIRCUITO	146
4.1. Conceitos sobre biografia e fotobiografia.	146
4.2. A fotobiografia do programa Circuito e algumas considerações finais.	149

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GLOSSÁRIO

APRESENTAÇÃO

Nas trilhas da Arte: trajetória do programa *Circuito*, TV Cultura do Pará

A televisão é normalmente praticada e pensada como o lugar por excelência do entretenimento leve e descompromissado, o espaço do espetáculo pueril, em geral voltado a um cotidiano anódino, diante do qual o cidadão comum pode relaxar-se depois de um dia ou uma semana de trabalho duro. Ao contrário de outros meios e artes, poucas são, em televisão, as experiências de risco, capazes de levar as possibilidades expressivas desse meio para além dos limites institucionais.

Arlindo Machado¹

Percorrendo caminhos autônomos, desvencilhando-se de dogmas, regras, crenças, prescrições e conceitos, direta ou indiretamente, a Arte, espelho social da cultura dos povos, reflete, dos modos mais diversos e nas mais diversas instâncias, o andamento, o amadurecimento e o desenvolvimento das sociedades. Através da Arte repensamos formas de ser e estar cultural e socialmente. Da nossa inquietude, da nossa incompletude, da nossa necessidade de expressão, nascem questionamentos. Face à realidade, de que modo existimos?... Como nós a representamos?... Em harmonia ou em discordância?... Quais os questionamentos mais prementes da nossa conjuntura?... Quem ou o que representamos?... Quem e como somos?... O que é fundamental?... O que nos impulsiona?... Perguntas e mais perguntas, do âmbito do sagrado, da ciência, da filosofia e, também, da Arte.

Arte, em sendo representação e expressão, nos leva a pensar formas de reconhecimento e fortalecimento no contexto sociocultural. A Contemporaneidade, com o vertiginoso desenvolvimento tecnológico, leva-nos a múltiplos questionamentos: o que e para quem produzimos? Que novas configurações, que meios, que formatos assumiram os meios de comunicação no contexto atual, informam ou alienam? A quem nos dirigimos? O que interessa ao receptor e, principalmente, quem é esse receptor?

Nos tempos que ora vivenciamos, campo minado de vaidades inócuas, territórios caóticos e injustos dominados por interesses escusos, competitivos, irracionais, corporativos e perversos, a arte, mais do que nunca, precisa driblar a conjuntura e se reinventar. Saindo dos espaços tradicionais, migrou para outras instâncias alternativas, espalhando-se por espaços independentes e, em muitos casos, experimentais.

¹ MACHADO, Arlindo. “A televisão após a hecatombe”, in: *Televisão: formas audiovisuais de ficção e documentário*. BORGES, Gabriela, PUCCI JR, Renato L. & SELIGMAN, Flávia (eds.). Vol. 1. São Paulo: CIAC, 2011, p. 13.

Em franca competição com outras ferramentas tecnológicas, com o universo online cada vez mais onipresente na vida das pessoas, as TVs, de um modo geral, sob pressão do mercado, tendem a uma inevitável e permanente organização e reestruturação. As TVs a cabo, ocupando parte um mercado destinado a uma faixa mais elitizada, têm se (pre)ocupado, ainda que precária e parcialmente, com a veiculação de programas relacionados à Arte. Nas TVs abertas este espaço à Arte continua, para não dizer inexistente, ainda, muito restrito.

As TVs abertas predominantemente se constituem ainda como espaços audiovisuais significativos presentes na vida de milhões de pessoas. Também atenta às tendências do mercado, às necessidades de consumo, aos padrões comportamentais do público a que se destina, levando em conta as estratégias de engajamento de audiência, amoldando-se às exigências dos patrocinadores, permanecem, com raras exceções, na banalização que sempre as caracterizou.

No contexto das TVs abertas, com um público ainda mais restrito, as emissoras educativas, abertas e gratuitas, mantidas pelos respectivos governos, literalmente dançam ao sabor dos humores políticos. Quanto maior a intervenção estatal, tanto maiores as possibilidades de intervenção ideológica. A cada mudança de governo, de quatro em quatro, ou, de oito em oito anos, mudam radicalmente as linhas filosóficas e políticas de atuação. Nessa conjuntura, com inventividade e autonomia, os produtores de arte, as equipes que estão capitaneando projetos socioculturais, precisam, para sobreviver, fazer concessões, se adaptar às mudanças, ceder às exigências, administrar as restrições orçamentárias.

Discorrendo sobre uma realidade local, o trabalho de Ana Paula Andrade, *O lugar da arte na TV: caminhos possíveis e experimentações no Programa Circuito*, é uma pesquisa doutoral (que retoma e aprofunda uma pesquisa que advém dos tempos do mestrado). Mais do que refletir, estudar, sonhar e acreditar, a autora vivenciou isso tudo. Trata-se de uma trajetória que, extrapolando com coragem e determinação limites estéticos, aprendendo com os erros, com os tropeços, experimentou outras possibilidades criativas, tanto nos modos de fazer e veicular o universo da Arte.

O trabalho, interdisciplinarmente, flerta com diversas áreas do conhecimento: história e teorias relacionadas do campo Arte, acompanha, pormenorizadamente, o percurso da TV Cultura em Belém do Pará, levando em consideração nesse percurso aspectos antropológicos, políticos e filosóficos. No programa *Circuito*, sob sua responsabilidade desde a sua criação até chegar aos moldes atuais, a diretora e pesquisadora repensa e redimensiona o lugar da arte na TV como experiência necessária, vital e cotidiana, sempre em consonância com o que é possível fazer na atual conjuntura.

Com criatividade, fugindo a padrões, experimentando procedimentos e posturas, a aplicação de novas possibilidades teórico-conceituais é uma das marcas que caracteriza o programa *Circuito*, da TV Cultura do Pará. Apostando na sensibilidade do público, tudo isso ocorre com o fim de demonstrar como esta relação teórico-prática pode ser efetivamente estabelecida em produtos televisivos. Para tanto, a diretora e sua equipe, como estratégia de ação, realizam um levantamento sobre as produções dedicadas ao campo da Arte na TV brasileira, contribuindo com um desenho da história destes formatos local e nacionalmente. A partir daí, na televisão e na linguagem audiovisual, foi possível propor, direcionar e efetivar atividades para o estudo, mais que mera associação, a utilização de teorias que levam em consideração, para além da crítica e mediação de Arte, o jornalismo cultural, o edutenimento (conceito fundamental para a apreensão de sentido do trabalho) e a arte-educação.

Contemplando um leitor (e, por extensão, um espectador) mais crítico, mais reflexivo, mais atento e, por isso mesmo, mais exigente, o texto desta tese, bem redigido e fundamentado, flui com leveza e objetividade, constituindo-se inegavelmente como um dos pontos altos do trabalho, já que, sem malabarismos retóricos, privilegia a acessibilidade à leitura para públicos diversos, tanto na academia como fora dela. Mais que registro histórico (só por este aspecto já seria fundamental), este trabalho, além de documental e informativo, é uma explanação sobre possibilidades artístico-teóricas no panorama televisivo do nosso estado.

Que a Arte sobreviva e que possamos cultuá-la de todos os modos, de todas as formas, em múltiplos espaços. “Sem poetas, sem artistas [já dizia Guillaume Apollinaire], os homens logo se cansariam da monotonia da natureza”. Contando com os meios de que dispõe, o programa *Circuito* aponta, de forma experimental e criativa, que pode enveredar para outras instâncias para interpretar e veicular a Arte, dando voz às nossas inquietações, abrindo espaços para as diversas linguagens, retomando, transgredindo e ressignificando velhos formatos.

Joel Cardoso.

1. O LUGAR DA ARTE NA TV

1.1. A relevância social da Arte

Arte é pensamento, reflexão, alimento. Alimento para o olhar crítico sobre o mundo, sobre a nossa realidade circundante. Em momentos sombrios, como a atual configuração política brasileira, ela está na vanguarda do confronto, nas duas pontas: sofrendo ataques - como corte de investimentos que já eram escassos ou tentativas de suposta moralização - e atacando também, sendo resistência para a liberdade do pensar, do ser e do agir.

Na obra *Introdução à Filosofia da Arte*, o filósofo Benedito Nunes afirma que a Arte é capaz de dilatar a consciência, tornando-a mais receptiva aos contrastes da vida e abrindo possibilidade para ações práticas. E reforça o fato de que, mesmo não estando comprometida com aspectos morais, sociais ou políticos, ela pode despertar a consciência moral para a descoberta dos valores éticos, inclusive os sociais e políticos.

Muitas vezes em choque com os padrões morais estabelecidos, a Arte leva-nos a pressentir novas possibilidades valorativas. A intenção moralizante explícita submetê-la a um fim determinado. Pois se é verdade que não é com bons sentimentos que se faz boa literatura, *bons sentimientos* significam aí o condicionamento prévio da poesia e do romance à determinados valores morais, cuja defesa, ilustração e apologia constituiriam o fim da obra. Isso não exclui, entretanto, da literatura e da arte em geral, a finalidade ética. Só que essa finalidade, se diretamente visada, vai de encontro ao interesse e à aparência estética do objeto. Mas a verdade é que o desinteresse da Arte não é indiferença pelo humano, nem a sua aparência ilusão pura ou completo afastamento da realidade.

A expressão artística é tão mais desinteressada quanto menos exclusivista e unilateral. E é sendo abrangente ou, como diz Jean-Paul Sartre, *inclusiva*, que ela pode revelar-nos, na transparência do mundo criado pelo artista, as possibilidades latentes do ser humano, e dar-nos uma visão mais íntegra e compreensiva da realidade. Em suma, é revelando as possibilidades da consciência moral e não adotando uma moral, que a arte cumpre a sua finalidade ética (NUNES, 2003, p. 89).

Ao longo da história, os embates, problemáticas, tentativas de moralização das obras e discussões sobre este campo - buscando muitas vezes definições e estabelecimento de conceitos - de alguma forma fortaleceram o desenvolvimento de uma compreensão social da arte. Para, Cauquelin (2005), tanto as tentativas de entender a arte por parte do público, quanto por parte de teóricos das mais diversas áreas (como semiologia, linguística, psicanálise, hermenêutica), nutrem sua existência, pois a “fora do sítio, que a teoria construiu e que as teorizações mantêm vivo, ela não é nada. São necessárias essas mediações, todo esse trabalho tecido incansavelmente pelo comentário, para que seja reconhecida como obra” (CAUQUELIN, 2005, p.19). Para Hernandez (2010), o fato dela fazer parte da dimensão humana contribui para que

não haja um acordo sobre o que é Arte ou não, mas, em diálogo com a visão de Tolstói (1994), ele defende que arte é 'el acto humano de crear algo, utilizando diversos lenguajes, con el objeto de apelar a los sentidos y emociones del espectador'.

Apesar de Hernandez (2010) frisar o ato de criação, o novelista russo Tolstói (1994) destaca outras contribuições que as criações artísticas possibilitam, como a questão do contágio.

A arte é a atividade humana em que um homem, conscientemente, através de certos signos exteriores, comunica a outras pessoas sentimentos que ele vivenciou, de modo a contaminá-las e fazê-las vivenciar os mesmos sentimentos (TOLSTÓI, 1994, p. 51).

Além de colaborar com o desenvolvimento de uma teoria expressivista da Arte, Tolstói (1994) também enfatiza a necessidade de sua democratização, ela deve estar acessível a todos, desvinculada de interesses mercadológicos, afinal, para ele arte e linguagem são fundamentais ao desenvolvimento humano.

Ainda considerando essa tentativa de compreender o campo da Arte, temos como exemplo as necessidades de classificação, da Antiguidade Clássica até a atualidade. Na modernidade, retomou-se a classificação grega de Belas Artes, com algumas modificações. Ficaram definidas como Belas Artes a pintura, a literatura, a escultura, a arquitetura, a música e a dança e, no século XX, o cinema passou a ser denominado sétima arte, com a intenção de colocá-lo no mesmo nível das outras linguagens, incluindo-o entre elas.

Entendendo sua classificação segue-se para a indagação: qual seria a função da arte em todas as suas possibilidades de linguagens e expressões? Hernandez (2010) afirma que é essencial considerar a multiplicidade de funções dela na sociedade, já que no decorrer da história mundial ela tem sido criada com diversos objetivos. Ela pode servir como uma expressão inata do ser humano, afinal não existe sociedade que não tenha produzido arte. Pode ser um meio de expressão da imaginação, permitindo dar vazão a pensamentos não controlados pela lógica. Pode servir à comunicação de ideias e sentimentos ou ainda como expressão simbólica e ritual. Pode ter a função de promover mudanças sociais ou mesmo pessoais, como pela arte terapia. Estas são só alguns papéis que a arte pode desempenhar, mas é imprescindível destacarmos sua função social.

Argan (1992) traz uma visão menos ligada a classificações ou categorizações, ele diz que a definição de arte está em um tipo de valor ligado ao trabalho humano e as suas técnicas, resultado de uma atividade mental e operacional. Mas o que evidencia mesmo o valor artístico

de um objeto é a capacidade que sua forma tem de trazer uma experiência do real conseguida mediante a percepção e a representação.

Qualquer que seja a sua relação com a realidade objetiva, uma forma é sempre qualquer coisa dada a perceber, uma mensagem comunicada por meio da percepção. As formas valem como significantes somente na medida em que uma consciência lhes colhe significado: uma obra é uma obra de arte na medida em que a consciência que a recebe a julga como tal (ARGAN, 1992, p.14).

Avaliando a questão do significado e da forma, Fischer (2007) diz ser tão importante reconhecer o significado de uma obra, quanto reconhecer seu tema, pois, para ele, a escolha do tema pelo artista reflete as condições sociais e a consciência social prevalecente. 'Esse tipo de desenvolvimento não é governado por qualquer fórmula rígida e não segue uma sequência regular de acontecimentos como: primeiro um novo tema, depois um novo conteúdo e afinal uma nova forma. Antes deparamos com complexas e múltiplas influências recíprocas entre o tema, o conteúdo e a forma'. A profundidade das mensagens surge a partir desse sistema multiforme.

As reflexões dos autores anteriormente citados demonstram alguns entendimentos sobre o campo da Arte compartilhados por esta pesquisa. Arte que dilata consciências, que expressa, que traz experiências e conexões. Negar a sua necessidade dentro das sociedades, é enveredar pelo caminho da ignorância. Acreditando que é possível ampliar seu alcance, esta Tese aposta na televisão - um veículo de comunicação de massa desacreditado do ponto de vista educativo - para mediar a informação sobre arte e fazê-la ter maior alcance e esta ideia veio apoiada em dados e pesquisas publicados.

A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) aponta que o acesso à cultura está intrinsecamente ligado às necessidades básicas e direitos do cidadão. Em seu relatório mais recente sobre o Brasil, de 2015, revela grandes desigualdades sociais quanto ao acesso às produções culturais, informações que nos assustam e, deveras, nos preocupam, como por exemplo: a maioria dos brasileiros nunca ou jamais frequentou alguma exposição de arte. Mais de 70% dos brasileiros nunca assistiram a um espetáculo de dança. Grande parte dos municípios não possui salas de cinema, teatro, museus e espaços culturais multiuso. A metade da população ocupada na área de cultura não tem carteira assinada ou trabalha por conta própria.

Somam-se a estes dados, os de outra pesquisa realizada pelo Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (IBOPE) em 2016, denominada Retratos da Leitura², com amostragem representativa de 93% da população brasileira. Chegou-se à informação de que 44% dos brasileiros não têm o hábito da leitura e 30% da população nunca comprou um livro. Mas o dado desta pesquisa do IBOPE que mais interessa a esta Tese é o que aponta que, em seu tempo livre 73% dos brasileiros preferem assistir televisão em altíssima oposição aos 6% que preferem ir ao cinema, teatro, concertos, museus ou exposições, como observamos no detalhamento a seguir:

A leitura ficou em 10º lugar quando o assunto é o que gostam de fazer no tempo livre. Perdeu para assistir televisão (73%). Em segundo lugar, a preferência é por ouvir música (60%). Depois aparecem usar a internet (47%), reunir-se com amigos ou família ou sair com amigos (45%), assistir vídeos ou filmes em casa (44%), usar WhatsApp (43%), escrever (40%), usar Facebook, Twitter ou Instagram (35%), ler jornais, revistas ou notícias (24%), ler livros em papel ou livros digitais (24%) – mesmo índice de praticar esporte. Perdem para a leitura de um livro: desenhar, pintar, fazer artesanato ou trabalhos manuais (15%), ir a bares, restaurantes ou shows (14%), jogar games ou videogames (12%), ir ao cinema, teatro, concertos, museus ou exposições (6%), não fazer nada, descansar ou dormir (15%) (RODRIGUES, 2016, p.1).

Apesar da pesquisa do IBOPE fazer referência à “preferência” do público, talvez fosse importante considerar a questão do acesso ou falta de acesso da população a estas atividades, pois isso eliminaria ou restringiria a possibilidade de “escolha” deste público. Mas, voltando para as contribuições destes dados, já na análise inicial, depreende-se que a televisão ainda é uma mídia fortíssima e também que a Arte precisa ser muito mais valorizada no país. Então por que não usar a força de uma em benefício da outra? Daí a importância de pensarmos os programas e conteúdos televisivos voltados para o campo da Arte como propulsores da formação de plateia, como mediadores de informações sobre a arte e os artistas, pois isso pode contribuir com a diminuição das desigualdades sociais no acesso à cultura, trazendo benefícios sociais, já que, como citado anteriormente em apontamento da UNESCO, a cultura, e logo a arte, são necessidades básicas e direitos dos cidadãos, destacando-se ao contribuir com a formação crítica e reflexiva, com o desenvolvimento intelectual e sensorial, com a educação e

² Segundo a Abrelivros (Associação Brasileira de Editores e Produtores de Conteúdo e Tecnologia Educacional), entidade civil sem fins lucrativos, a pesquisa “Retratos da Leitura” está em sua quarta edição, tendo sido divulgada nos anos de 2001, 2008, 2012 e a mais recente em 2016. A pesquisa é aplicada IBOPE Inteligência, contratada pelo Instituto Pró-Livro (IPL) e coordenada com o apoio das entidades do livro que mantêm o IPL: Abrelivros, Câmara Brasileira do Livro (CBL), Sindicato Nacional dos Editores de Livros (SNEL). Segundo seus realizadores, esse estudo é considerado o maior e mais completo sobre o perfil leitor do brasileiro e traz informações adicionais sobre o comportamento cultural destes consumidores. No primeiro semestre de 2020, seria divulgada uma nova pesquisa, porém a pandemia do Corona Vírus alterou esse cronograma. Até o momento, não há datas divulgadas para o lançamento da nova edição de “Retratos da Leitura 2020”. <http://www.abrelivros.org.br/home/index.php/perguntas-frequentes/47-gostaria-de-obter-informacoes-sobre-a-pesquisa-retrato-da-leitura-no-brasil>, consultado em 11 de junho de 2020.

novos conhecimentos, ou, como diria Benedito Nunes (2003), com a revelação do humano em sua variedade e profundidade, agindo sobre nossa maneira de sentir e pensar.

Em resumo, a arte é para sociedade tanto quanto nasce da cultura social. Surge de reflexões e experiências dentro da cultura e propõe a libertação de olhar a realidade sob novas perspectivas. Para Costa (2004), nos tornamos mais humanos quanto mais próximos da arte nos colocamos. As conquistas do homem contemporâneo passam pela consciência do incalculável valor da arte, patrimônio que nos identifica, aproxima e universaliza. A sensibilização para a arte precisa ser exercitada, principalmente em regiões com baixos investimentos, incentivos e procura do público – como no caso do Pará, que nas pesquisas sempre aparece entre os estados com piores índices de desenvolvimento. Qual será o espaço para esta ideia dentro da televisão?

Ao invés de apontar aspectos negativos na televisão e na sua programação, vislumbra-se repensar conceitos ao aproximar arte e televisão, buscando construir edificações cidadãs.

1.2. Arte na televisão aberta brasileira

A década de 1950 é o marco inaugural da televisão brasileira. Essa nova tecnologia de comunicação, vai se desenhar em contato com o rádio e também com o campo das artes, buscando construir uma linguagem e estruturar conteúdos para o público, ainda bastante restrito pelos altos valores dos televisores, aquisição para poucos.

A tecnologia, completamente nova, foi utilizada para a criação da primeira emissora de TV brasileira, a TV Tupi Difusora de São Paulo, criada pelo empreendedor Assis Chateaubriand. Como não havia televisores, o empresário importou 200 receptores e espalhou em alguns pontos da cidade de São Paulo, para que o público pudesse acompanhar a novidade. E assim foi também com os profissionais por trás e à frente das câmeras `importados´ do rádio e do teatro, como: técnicos, diretores, atores, cantores, apresentadores e cenógrafos. O que pode ser confirmado desde sua primeira transmissão.

Segundo Ribeiro (2010, p.19), “o primeiro programa transmitido pela TV Tupi Difusora de São Paulo foi o `TV na Taba´, apresentado por Homero Silva e que teve ainda a participação de atores como Lima Duarte e Mazzaropi, e cantores como Hebe Camargo e Ivon Curi, entre outros”.

Estruturalmente próxima ao teatro e ao cinema, a primeira fase da televisão brasileira é marcada por aprendizagem, improviso e experimentação de uma nova linguagem que levou cerca de duas décadas para se consolidar. Aos poucos é desenhada a programação da TV brasileira, incluindo musicais, teleteatros, programas de entrevistas e pequenos noticiários. Um veículo para que artistas pudessem revelar seus dotes e vendido enquanto espaço para o consumo de conteúdos culturais, fato que a publicidade da época ajuda a compreender, como no texto do anúncio da General Eletric que vendia televisores:

Faz anos que a General Eletrics vem construindo transmissores de televisão para uso experimental. Da sua estação WRGB, em Schenectady, uma das maiores do mundo, são irradiados anualmente programas educativos e culturais. Depois da vitória, graças a experiência adquirida durante os anos de guerra, os receptores G.E. permitirão V.S. convidar à sua casa seus amigos e parentes para assistir uma ópera ou um filme cinematográfico transmitido por televisão (Seleções do Reader's Digest apud BARBOSA, 2010, p 24).

Com a exposição na televisão, artistas do rádio e do teatro ganharam popularidade nunca vista anteriormente e muito deste prestígio junto ao público é conquistado pelo Teleteatro. As telepeças traziam para TV a ficção a partir de um ponto de vista da 'alta cultura', exibindo clássicos mundiais da teledramaturgia e da literatura, com a atuação dos artistas mais representativos do teatro brasileiro. Para Brandão (2010), é impossível negar que o teatro foi o pai dos programas teledramáticos brasileiros, possibilitado pelas técnicas provenientes do rádio e do cinema:

Se hoje é nas telenovelas ou minisséries que encontramos a linguagem e o padrão de qualidade tão procurados no universo ficcional da TV, não há dúvida de que o teleteatro, nas duas primeiras décadas de instalação da TV brasileira, foi o desbravador do desconhecido terreno da linguagem televisiva. Os pioneiros traziam técnicas oriundas do rádio e do cinema para aplicá-las à TV. Foi um lento aprendizado atrás das câmeras, no qual mergulharam profissionais oriundos de várias áreas da comunicação. Atuavam como bandeirantes que experimentaram diversas linguagens estéticas até descobrirem como fazer televisão. Seguindo os passos da TV Tupi, o teleteatro passa a ser uma espécie de 'cartão de visitas em todas as emissoras. De gêneros diversos, romântico, dramático, humorístico, policial ou terror, os teleteatros ocupavam quase todos os horários na programação (BRANDÃO, 2010, p. 41).

Assim como o teatro, outra linguagem artística que desde o início teve bastante espaço na televisão foi a música, explorando cânones estéticos de um passado recente proveniente do rádio, principalmente com a incorporação da MPB nas programações. A TV ampliou não só a faixa etária do consumo musical, como também as faixas sociais.

No final da década de 1950, as emissoras investiam em musicais, a TV Record, por exemplo, trouxe muitos cantores internacionais para estas transmissões, como Louis Armstrong

e Nat King Cole, mas experimentou um grande estouro de audiência ao substituir as importações pela nova música popular brasileira, pós-bossa nova, que incorporava gêneros, estilos e obras que extrapolavam os paradigmas delimitados pelo movimento de 1959. O estreitamento da relação entre canção e televisão e a ampliação de público e das demandas musicais levaram à consagração os festivais da canção (NAPOLITANO, 2010, p.90).

Os programas musicais de televisão brasileira dos anos 1960, sobretudo os lendários festivais da canção, foram os veículos apropriados para testar os novos artistas e obras perante um público ainda difuso, sem preferências musicais completamente mapeadas e segmentadas. Esse panorama começou a se modificar no final dos anos 1960, quando a indústria do disco já tinha um capital institucional suficientemente grande para direcionar os rumos do panorama de consumo musical. Não é por acaso que os festivais, como eventos-síntese dessa fase de institucionalização da MPB, entraram em crise na mesma época. Entretanto, o lugar desses eventos musicais na memória social é exemplo do complexo processo de interação entre experiência social e experiência midiática. (NAPOLITANO, 2010, pp.102-103).

As tendências mercadológicas não vão interferir só nas programações musicais, elas vão começar a se fortalecer dentro das estruturas televisivas e nortear todas as relações entre TV e conteúdo e entre TV e público, iniciando um distanciamento entre televisão e arte dentro da proposta de experimentação que marca a fase inicial da TV brasileira.

A máquina que Chateaubriand dizia capaz de influir na opinião pública, dar asas à fantasia e juntar os grupos humanos mais afastados, constitui um público propriamente televisivo ao final da década de 1960 e adquire um alto e influente valor comercial. Surge a noção de público em sua forma de “índice de audiência”, um aspecto que chamou a atenção de emissoras e patrocinadores para o volume de dinheiro que o veículo poderia movimentar.

O fazer televisivo se volta cada vez mais para conquista do público, em busca de lucratividade, determinando os rumos da televisão. E para alcançar esse público heterogêneo através de sua programação, a TV vai fortalecer a comunicação de massa. No Brasil, Priolli (2003) afirma que ele se tornou um poderoso instrumento de difusão de um sentimento nacionalista, desenhando uma ideia básica de Brasil em unidade e diversidade, congregando incluídos e excluídos.

Essa característica se fortalece no início dos anos 70 com a expansão da indústria televisiva a partir da evolução das tecnologias de telecomunicações, que permitiram que as imagens pudessem ser transmitidas a longas distâncias. Emissoras centradas no Rio de Janeiro e em São Paulo puderam levar seus conteúdos para o restante do país.

Expandiram-se para todos os outros estados e vem produzindo um determinado imaginário – por meio, sobretudo, de telenovelas e noticiários - , que se pretende nacional e que acaba sendo assim apreendido, com consequências profundas na política, na economia e nas relações sociais. “É o sudeste branco falando para o Brasil, em nome do Brasil, como se fosse todo o Brasil, e com anuência pacífica da maioria dos brasileiros” (PRIOLLI, 2003, p. 16).

Todos esses dados nos levam ao diálogo com Adorno e Horkheimer (2011), nos mostrando que sua teoria sobre Indústria Cultural onde arte e cultura viram mercadoria, criada no início do século passado, ainda tem pontos muito atuais e aplicáveis também à recente e atual história da televisão brasileira. Essas discussões vão ao encontro das reflexões de Chauí (2006) sobre simulacro e poder em uma televisão que passou a apostar na forma em detrimento do conteúdo, visando atingir uma grande massa e maior captação de verbas publicitárias. Massificar, por Chauí (2006), é buscar atingir um vasto público através da mesma informação, com conteúdos superficiais que, normalmente, banalizam a expressão artística e intelectual.

Segundo Adorno (2011), a Indústria Cultural se estabelece justamente por essa banalização da cultura e redução da realidade à condição de espetáculo. Todas as obras do pensamento, obras de arte, atos cívicos e religiosos e festas tradicionais são transmutadas em conteúdos vazios, viram distração, diversão lazer. E nesta televisão que não mede esforços para aumentar a audiência, distrair e divertir são regra, fazer o telespectador pensar está longe de suas metas.

A indústria cultural opera num sentido de segmentar os seus bens de consumo entre produtos culturais voltados para elite e produtos culturais voltados para a massa, mesmo que ilusoriamente faça o público crer que tem acesso aos mesmos bens culturais. Para difusão desses bens, ela encontra mecanismos para que sejam alegremente consumidos em estado de distração e passividade.

A indústria cultural permanece a indústria do divertimento. O seu poder sobre consumidores é mediado pela diversão que, afinal, é eliminada não por um mero *diktat* (*determinação por meio da força*), mas pela simples hostilidade, inerente ao próprio princípio do divertimento, diante de tudo que poderia ser mais que divertimento. Uma vez que a encarnação de todas as tendências da indústria cultural na carne e no sangue do público se faz mediante o processo social inteiro, a sobrevivência do mercado, neste setor, opera no sentido de intensificar aquelas tendências (ADORNO, 2001, p. 30).

E assim, o mercado televisivo brasileiro também vai investir nestas tendências, com grades cada vez mais voltadas para programas de auditório, telenovelas, jornalismo

sensacionalista, para conteúdos que, por exemplo, exploram o corpo feminino ou reforçam estereótipos ou vulgarizam os conhecimentos, afastando-se da experimentação, da arte, das informações bem apuradas e estudadas. E o público vai se acostumando a esta linguagem, ficando, muitas vezes, hostil e resistente ao consumo do que vai além do simples entretenimento.

A seleção de conteúdo televisivo pretendendo prender a atenção do outro, também caminhou para a reconstrução de realidades segundo as normativas dos grupos empresariais detentores dos veículos, caminhando para o que Chauí (2006) caracteriza como 'Simulacro', uma realidade recontada aos olhos de quem faz a TV, uma simulação da realidade que é legitimada pelo público. A TV se tornou uma fábrica de simulacros, é a nulificação do real e dos símbolos pelas imagens e pelos sons enviados ao espectador. Bourdieu (1996) traz contribuições para esta perspectiva, ele afirma que:

A televisão pode, paradoxalmente, ocultar mostrando, mostrando uma coisa diferente do que seria preciso mostrar caso se fizesse o que supostamente se faz, isto é, informar; ou ainda mostrando o que é preciso mostrar, mas de tal maneira que não é mostrado ou se torna insignificante, ou construindo-o de tal maneira que adquire um sentido que não corresponde absolutamente à realidade (BOURDIEU, 1996, p.24).

Como exemplo desta reconstrução da realidade, ele aponta o jornalismo televisivo sensacionalista onde o princípio da seleção é a busca do espetacular, um convite à dramatização. E se formos parar para analisar, mesmo que superficialmente, é um formato onde as edições procuram inspiração em novelas ou cinema, a trilha sonora e a fala dos repórteres trazem tom de suspense e os apresentadores parecem caricaturas de personagens justiceiros. Óbvio que as relações de poder estão totalmente implícitas nestes noticiários tendenciosos e a realidade mostrada é um reflexo disto. É a imagem utilizada para produzir o 'efeito de real', para fazer ver e fazer crer no que se vê (BOURDIEU, 1996).

Essa condução dos produtos televisivos à uma censura privada, servindo aos interesses políticos, empresariais ou mesmo religiosos dos que estão à frente das emissoras, é preocupante, principalmente porque a TV ainda é o veículo que a população brasileira mais utiliza para se manter informada e acaba ancorando e organizando o espaço público. Bucci (2015) afirma que esta situação é agravada pelo fato de o povo brasileiro ler muito pouco, seja por desinteresse ou falta de tempo, ficando ainda mais suscetível aos conteúdos televisionados:

Foi assim que a televisão concentrou, no Brasil, as funções de informar, vender, formar e entreter, o que se deu praticamente sem nenhuma competição dos meios impressos – e praticamente sem a mediação dos meios impressos. Apenas bem

tarde e, ainda assim, de modo residual, os jornais e as revistas despertaram para a necessidade de cobrir jornalisticamente as relações entre cidadãos e a televisão (BUCCI, 2015, p.171).

Para Bucci (2015), o advento das tecnologias e redes sociais foi salutar no sentido de quebrar com a relação monolítica entre espectador e veículo televisivo. `Embora o contexto cultural esteja sendo fortemente influenciado por essa mudança de cenário, o peso da televisão entre nós ainda é determinante, para dizer o mínimo´. (BUCCI, 2015, p.171)

A legislação brasileira não contribui para um cenário diferente do que se consolidou. Lopes (2003) destaca que não há uma mentalidade nem do público e muito menos dos concessionários sobre a garantia do direito à informação de qualidade, que atente para valores éticos e sociais e não se prenda aos interesses do anunciante. É preciso entender que as emissoras de televisão são concessões públicas, logo devem beneficiar a sociedade com informação, educação e lazer (o lazer não está excluído, mas ele não deve ser o único foco das programações).

No Brasil, as concessões de canais são feitas com uma facilidade inversamente proporcional a sua regulação. As empresas que operam as emissoras têm muitas facilidades para usarem os veículos de forma a atenderem seus interesses particulares. A Constituição Federal de 1988 (artigo 223, §5º) fixou um prazo para renovação das concessões de 10 anos para rádio e de 15 para televisão. São períodos longos que acabam contrariando uma fiscalização mais frequente do que é veiculado pelas emissoras. Outro ponto desfavorável é que para a não-renovação da concessão são exigidos votos de dois quintos do Congresso Nacional em votação aberta. O voto aberto causa constrangimento aos congressistas e tem outro fator: muitos deles são detentores de concessões de rádio ou televisão (ou até dos dois) e acabam legislando em causa própria. “O resultado é que as concessões existentes ficam praticamente congeladas, gerando quase que direitos vitalícios aos concessionários de radiodifusão”. (LOPES, 2003, p.171)

O uso democrático dos meios de comunicação de massa passa pela garantia de espaço para conteúdos formativos e que ampliem conhecimentos dos cidadãos, que favoreça o livre fluxo de informações, opiniões e interpretações. O artigo 221 da Constituição determina que as emissoras dêem preferência para finalidades educativas, artísticas, culturais e informativas; promoção da cultura nacional e regional e estímulo à produção independente; regionalização da produção cultural, artística e jornalística, conforme percentuais estabelecidos em lei e

respeito aos valores éticos e sociais da pessoa e da família. (Lopes, 2003 p.178)

Está mais do que na hora de pensar a televisão sobre novas perspectivas, fazendo valer seu caráter de serviço público, logo, com benefícios para sociedade. Medir a qualidade ou interesse do público através de índices de audiência é atender a uma lógica de mercado que quer se conectar com números e não com cidadãos críticos e cabeças pensantes. Esta visão tenta ser propagada pela suposta falácia da democracia, na qual “se muitos assistem, é porque é de interesse público”.

O índice de audiência é a sansão do mercado, da economia, isto é, de uma legalidade externa e puramente comercial, e a submissão às exigências desse instrumento de marketing é o equivalente exato em matéria de cultura do que é a demagogia orientada pelas pesquisas de opinião em matéria de política. A televisão regida pelo índice de audiência contribui para exercer sobre o consumidor supostamente livre e esclarecido as pressões do mercado, que não tem nada da expressão democrática de uma opinião coletiva esclarecida, racional, de uma razão pública, como querem fazer crer os demagogos cínicos. Os pensadores críticos e as organizações encarregadas de exprimir os interesses dos dominados estão muito longe de pensar com clareza esse problema (BOURDIEU, 1996, p.96- 97).

Dentro desta lógica implantada (esvaziamento e índice de audiência), o campo da Arte, no geral, não apresenta lucratividade, não corrobora com a massificação, logo, tem pouquíssimo espaço na TV aberta.

1.2.1. A configuração dos conteúdos sobre Arte

A busca por exemplos de programas sobre Arte nas emissoras privadas é uma caminhada árida, a temática fica diluída em outras produções televisivas generalistas, como telejornais e programas de variedades e entretenimento (como o Fantástico, da Rede Globo, e o Domingo Espetacular, na Record). O único programa de artes mantido na TV aberta hoje, é o *Metrópolis*, produzido pela TV Cultura de São Paulo, uma emissora educativa, e, dada a sua importância, será observado em um tópico só para ele.

A TV fechada, diferentemente da aberta, traz várias opções de programas especificamente sobre arte, muitos deles estão diluídos em canais que exploram conteúdos diversos (como Globo News e Futura), mas há também os canais especializados em arte, como por exemplo: o Curta! e o Arte1. É uma quantidade pequena se considerarmos que, no Brasil, estão disponíveis mais de 200 canais pelas operadoras de TV por assinatura, mas vale destacar

o trabalho realizado especificamente por estes dois, seja por conta dos conteúdos ou pelos formatos dos programas exibidos.

O Arte 1 é um canal brasileiro do Grupo Bandeirantes e Grupo Nota do Tempo de Mídia e Produção. Inaugurado em 2012, ele tem como objetivo principal valorizar a produção independente e contribuir para a formação de público de arte em suas mais diversas linguagens, como: dança, música, artes visuais, literatura, teatro, cinema, design, arquitetura, fotografia. Em suas 24 horas de programação, ele traz produções próprias como: “Arte 1 Em Movimento”, uma seleção semanal dos principais assuntos ligados à arte; o “Estilo Arte 1” que revela tendências em arquitetura, design, moda e alta gastronomia, explorando o processo criativo de artistas renomados e também de jovens revelações; o “Arte 1 ComTexto” que tem como cenário a Biblioteca Parque Villa-Lobos, em São Paulo, onde o jornalista e crítico literário Manuel da Costa Pinto recebe convidados para falar sobre literatura.

A programação do canal Arte 1 também inclui filmes nacionais e internacionais e documentários premiados, além de séries, muitas delas inéditas realizadas em parceria com produtoras independentes, como por exemplo, “Poesia e Prosa”, apresentada pela cantora Maria Bethânia, abordando a obra de artistas como Castro Alves, Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto e Clarice Lispector. Outro exemplo é o primeiro reality de fotografia do país, “Arte na Fotografia”, uma competição onde jovens fotógrafos são desafiados a desenvolver um trabalho autoral.

O Curta! é um canal da empresa Synapse e também entrou no ar em 2012. Seus conteúdos dedicados às artes, cultura e humanidades com foco nacional, fez com que recebesse a classificação de canal “superbrasileiro” pela Agência Nacional do Cinema (Ancine).

A grade do Curta! traz produções nacionais como os programas: “Matizes do Brasil”, uma série que revela grandes gênios das artes visuais brasileiras, dos clássicos aos contemporâneos; “Revista Curta” que tem como proposta trazer destaques culturais semanalmente, nela os artistas apresentam seus próprios trabalhos; “Ensaio Contemporâneo” traz um panorama da dança contemporânea no Brasil, revelando processos criativos, história e outras questões que a arte suscita; “Instantes Cruzados” reflete sobre a história da fotografia brasileira, trazendo imagens marcantes e propondo releituras pelo olhar de fotógrafos contemporâneos, em uma conexão entre passado e presente.

Tanto no Curta!, quanto no Arte1, as produções audiovisuais exploram múltiplos recursos, como trilhas sonoras, edição com bom suporte tecnológico e direção de fotografia cuidadosa com as composições, enquadramentos e luz. Revelam criatividade não só nessa questão dos formatos, como também na pluralidade de temas que podem dar sustentação a um programa sobre arte, seja da fotografia à poesia.

Mas, infelizmente este conteúdo é restrito, já que só está disponível para o público assinante. Não é um público pequeno, mas é bastante segmentado. O serviço de TV por assinatura possui, segundo dados atualizados da Agência Nacional de Telecomunicações (ANATEL), mais de 15 milhões de pontos no país. O alcance de usuários é superior, considerando que muitos domicílios possuem mais de um habitante.

Outra informação interessante sobre o consumo de conteúdo pago, divulgado por uma pesquisa da Kanta Ibope, em 2018, é a de que mais da metade dos assinantes de TV preferem sintonizar os canais abertos que também estão disponíveis nas operadoras de TV à cabo. Cerca de 54% dos pontos de assinatura ou ignoram ou sintonizam muito pouco canais pagos, embora estejam pagando por eles.

De posse destes dados, reforça-se a necessidade de disponibilizar conteúdos sobre arte em emissoras abertas para ampliar as possibilidades de alcance de público e formação de plateia. Democratizando as informações e o conhecimento pela facilidade de acesso. O trabalho realizado nos canais por assinatura podem servir de inspiração.

1.2.2. TV educativa, uma janela necessária

Com a caminhada da televisão aberta para a busca desenfreada por lucro via captação de audiência e o consequente esvaziamento de seus conteúdos, é pensada uma nova alternativa: a construção de emissoras públicas de comunicação que, diferentemente das concessões públicas geridas por empresas, seria financiada com dinheiro proveniente dos Estados.

As emissoras ditas não-comerciais apresentam finalidade essencialmente educativa. Para Bacega (2003), é preciso considerar que a educação e formação crítica do cidadão também passa pelo pensamento das programações televisivas e que o ato de educar não é um processo privativo da escola, principalmente no Brasil. “Aqui, a televisão compartilha com a escola e a

família o processo educacional, tendo se tornado um importante agente de formação. Ela até mesmo leva vantagem em relação aos demais agente: sua linguagem é mais ágil e está muito mais integrada ao cotidiano” (BACEGA, 2003, p.95).

Para colaborar com o processo educacional, Magalhães (2007) acredita que as características da programação educativa devem ser: a capacidade de divertir e ao mesmo tempo interagir com o telespectador em geral de forma complexa e também prazerosa, ao mesmo tempo que o faz refletir e agrega informações sobre a realidade que o circunda. Ela deve também se conectar e reforçar conhecimentos da educação formal, servindo como espaço para experiências interdisciplinares. Desta maneira, estará contribuindo para a formação educacional e social do público.

Olhando para o cenário televisivo atual, muitas TVs educativas encontram formatos que atendem a esses aspectos e, retomando o artigo 221 da Constituição Federal, conseguem fazer o direito dos cidadãos à educação, arte, cultura e informação, nacional e localmente, ser validado, mostrando que este é um caminho possível. Possível até mesmo para as emissoras comerciais, já que há exemplos de programas de TVs educativas migrando para TVs comerciais, como é o caso da série “Confissões de Adolescente”, que nasceu na TV Cultura de São Paulo, responsável pela gravação de sua primeira temporada. Com o grande sucesso, o produto migrou para a TV Bandeirantes que gravou suas duas últimas temporadas. O sucesso das produções também leva às emissoras comerciais os profissionais que atuaram nas educativas, como por exemplo: Daniel Filho, diretor de confissões de adolescente ou, um mais recente, Cao Hamburger, que se destacou pela direção do premiado programa infantil Castelo Rá-Tim-Bum, da TV Cultura/ SP, e que em 2017 foi convidado para dirigir o programa Malhação da Rede Globo, com uma visão nova e voltada para inclusão social o tema foi “Viva a Diferença”, e fez muito sucesso com o público. Óbvio que essa afirmação parte de um dado da Rede Globo que aponta média de 22 pontos para o programa, o que representa alcance de mais de 27 milhões de espectadores. O problema não é o índice de audiência em si, alcançar grande público pode ser positivo, como no caso apresentado. O problema é que o uso do índice está contaminado, no sentido em que, quase que integralmente, é utilizado pelas empresas para validar produtos com conteúdos superficiais e corroborar com a manutenção de formatos arcaicos no ar.

Apesar do sucesso de alguns produtos, as emissoras educativas brasileiras acabam ficando à margem das comerciais, diferentemente do modelo europeu. A BBC, por exemplo, é

uma referência mundial. Aqui, não se tem o mesmo volume de verbas das emissoras comerciais para injetar em seus produtos e o grande público apresenta certa rejeição a estes canais. Existem TVs educativas em universidades, porém a maior parte das emissoras brasileiras são TVs mantidas com verba estatal.

Nos EUA, as TVEs, embora igualmente separadas, estavam ligadas às instituições de ensino ou de interesse social. Aqui, a opção foi o atrelamento ao Estado, de todas as formas possíveis. Os empregados são funcionários públicos; as diretorias, indicadas conforme arranjos políticos; a programação, definida dentro dos padrões de controle social e políticas governamentais; a legislação proíbe qualquer tipo de financiamento por parte de qualquer segmento da sociedade, tornando as TVEs eternamente dependentes do Estado, uma mistura dos modelos europeu e estatal, infelizmente dos aspectos negativos de cada um (MAGALHÃES, 2007, p.70).

Apesar das dificuldades, as emissoras educativas seguem trabalhando para produzirem conteúdos que respeitem os direitos dos cidadãos, neste sentido, Magalhães (2007) traz algumas observações interessantes sobre a caminhada destas emissoras, como:

- Apropriação tecnológica e a criação de formatos híbridos que mantêm suas metas educacionais, mas se aproximam das TVs comerciais ao valorizarem também o formato e explorarem ritmos mais velozes de edição do conteúdo. “Usando a linguagem da televisão contemporânea, com planos rápidos, cheios de movimentos e cores fortes, que não o descaracterizam de qualquer outro programa tradicional da TV”. (MAGALHÃES, 2007, pp.77-78). A contraposição explorada de forma estética também acontece, com o emprego de ritmos suaves, planos longos, sem movimentos significativos ou grandes alterações de áudio, oferecendo possibilidade contemplativa, arejando a mente em uma espécie de descanso para quem está acostumado com as emissoras comerciais.
- A busca por identificação do receptor com o que é exibido e a valorização das diversidades culturais dentro do Brasil, mostrando características regionais e respeitando as tradições. Reforçando junto ao público um verdadeiro mosaico de realidades que formam o país.

Estas são algumas características e estratégias das TVs educativas para gerar programas com linguagem e formato atuais, dinamizando o processo de transmissão do conhecimento em conexão com elementos culturais e sociais. Elas podem ser aplicadas a programas de diversos temas ou áreas do conhecimento, como, por exemplo, os especializados em arte.

1.2.2.1 A TV Cultura de São Paulo e o programa *Metrópolis*

O programa *Metrópolis* é um produto da TV Cultura de São Paulo. O programa mais antigo sobre arte da TV brasileira está no ar há 32 anos. Ele se mostra vanguardista no sentido de estar há tanto tempo sendo uma janela específica para as artes no Brasil. É o único com alcance nacional na televisão aberta hoje.

Sua estreia foi em abril de 1988, segundo Nunes (2003), o nome do programa foi uma homenagem a um filme do diretor Fritz Lang³ e em seu lançamento já se colocava como uma vitrine para as artes e vida cultural, com foco em São Paulo. Curiosamente, a partir de levantamentos bibliográficos para a escritura desta tese, foi encontrado um artigo do pesquisador Arlindo Machado com título “Televisão e Arte Contemporânea”, publicado em 2012. Neste artigo, o pesquisador faz uma análise de um programa espanhol sobre arte que também é exibido por uma TV educativa da Espanha e também tem o nome “*Metrópolis*”. O *Metrópolis* da Espanha foi lançado em 1985, três anos antes do *Metrópolis* brasileiro.

Metrópolis (TVE, Espanha) é um programa que deu um passo significativo na aliança entre televisão e arte contemporânea, primeiro pelas temáticas abordadas, segundo pela forma original de apresentar a arte e terceiro pela destreza na utilização das possibilidades expressivas do meio televisivo... O programa estreou na noite de 21 de abril de 1985 e continua no ar até hoje. Seguindo mais ou menos o formato de uma revista cultural, é, ao mesmo tempo, uma galeria de arte, onde curadorias temáticas de mostras de arte são propostas, um fórum permanente de discussão da cultura contemporânea e, esporadicamente, espaço para exibição de algum trabalho artístico inédito, encomendado pelo próprio programa. Isso para dizer pouco, pois ao longo de seus anos, outras possibilidades foram experimentadas, envolvendo temáticas como a história da cultura, a política, o pensamento cultural e filosófico do presente, questões de arquitetura e urbanismo etc. (MACHADO, 2012)

O *Metrópolis* espanhol está no ar até hoje, como o brasileiro. Com tantas coincidências, fica a dúvida se a produção espanhola influenciou de alguma forma a produção brasileira. Talvez a pergunta fique sem resposta, dada a pouca bibliografia e dificuldade de levantar informações sobre o programa brasileiro, um problema relatado por pesquisadores, como Guimarães (2010):

O livro que retrata os 40 anos desta emissora pública, educativa e estatal: “Uma história da TV Cultura”, foi escrito por Jorge da Cunha Lima (2008) que na década de 1990 presidiu a Fundação Padre Anchieta, mantenedora da TV Cultura. A bibliografia

³ O cineasta austríaco Fritz Lang dirigiu o filme *Metrópolis*, uma ficção científica lançada em 1927. Na época, foi a produção mais cara filmada na Europa. O filme é considerado por especialistas um dos grandes expoentes do expressionismo alemão.

sobre a TV estatal de São Paulo e conseqüentemente de seus programas é escassa, como aponta Jorge da Cunha Lima (2008, p.15): “sobre a TV Cultura de São Paulo é quase inexistente [a bibliografia]. Realizaram-se algumas pesquisas, mas poucas foram publicadas”. A maior parte do material que trata da TV Cultura são artigos, reportagens, críticas, entrevistas e resenhas de programação publicadas pela imprensa nestes quarenta anos de existência da Fundação. (Guimarães, 2010, p.)

Para levantar maiores informações sobre o *Metrópolis*, Guimarães (2010) realizou pesquisas na hemeroteca e na biblioteca da TV Cultura. Ali encontrou cerca de 60 recortes de jornais sobre o *Metrópolis* “e alguns livros como “Jornalismo Público – Guia de princípios”, espécie de manual de redação da TV Cultura, compilado por Coelho Filho (2004), “O desafio da TV pública” de Beth Carmona (2003) e “Cultura 20 anos” sobre os primeiros 20 anos da emissora, organizado pelos irmãos Galvão (1989)”. (GUIMARÃES, 2010).

A pesquisadora aponta ainda como registro sobre a TV Cultura a dissertação de mestrado do professor da Universidade de São Paulo Laurindo Leal Filho, que foi publicada em livro com o título: *Atrás das Câmeras – Relações entre Cultura, Estado e Televisão*. O livro contextualiza os primeiros 20 anos de gerenciamento da TV estatal de São Paulo, mas não faz referência ao *Metrópolis*, pois o programa foi criado após a pesquisa de Laurindo Leal Filho. Já na obra de Jorge Lima, citada anteriormente, que engloba os 40 anos da emissora, há apenas fotografias da estreia e dos primeiros anos do programa e um depoimento de Marcos Weinstock, profissional que atuou no programa, idealizando os cenários para o mesmo.

Em entrevista ao caderno de programação da TV Cultura de São Paulo, em abril de 1988, o então diretor do programa, Ninho Moraes, destacava que o *Metrópolis* não tinha como objetivo se fixar à agendas e sim ampliar olhares sobre a cena artística, trabalhando em cima de tendências.

O que se pretendia era abrir um novo espaço na mídia para mostrar os eventos artísticos que tradicionalmente não tinham espaço na mídia e a vida cultural, em São Paulo. Durante a realização do programa que era ao vivo, eram feitas performances de músicos, atores, fotógrafos, cineastas e artistas plásticos que se alternavam apresentando seus trabalhos. O clima informal não impedia que fosse dado um tratamento jornalístico às entrevistas e matérias apresentadas. (NUNES, 2003)

Ao longo de sua história de mais de três décadas, o programa já passou por muitas mudanças. No início, ele ia ao ar de segunda à sexta-feira, atualmente é exibido todos os dias da semana, inclusive domingo, dia em que traz um apanhado dos principais conteúdos abordados durante a semana. Muitos apresentadores já ancoraram o *Metrópolis*, que, hoje, é apresentado por Cunha Jr. e Adriana Couto. O programa foi exibido ao ar ao vivo por 22 anos,

agora é gravado diariamente e exibido no mesmo dia da gravação. Seus horários de exibição sempre foram pela parte da noite, entre a faixa das 20h e 23h.

Ele ocupa meia hora na grade de programação da TV Cultura de São Paulo, apenas no domingo a edição passa a ter uma hora. Por dificuldades de investimento, nos últimos anos ele teve uma redução no número de profissionais na equipe, passando de uma média de 14 para 10 pessoas. O programa, que já chegou a ter correspondente em Nova Iorque, vem sofrendo com as restrições de orçamento da TV Cultura de São Paulo.

O *Metrópolis* busca levar informações sobre arte em cada pequeno segmento que compõe seu todo, é o caso de seus cenários que sempre foram criados com referências de arte, trazendo ainda obras de artistas plásticos e designers. Isso fez com que o programa construísse um rico acervo, que inclusive já deu origem a várias exposições itinerantes em espaços como a Pinacoteca do Estado de São Paulo, o Centro Cultural da Justiça Eleitoral, no Rio de Janeiro, e o Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba. “Fazem parte da “Coleção *Metrópolis* de Arte Contemporânea” obras de Tomie Ohtake, Maria Bonomi, Flávio Shiró, Os Gêmeos, Luiz Sacilotto, Antonio Henrique Amaral, Luiz Paulo Baravelli, Romero Brito e Beatriz Milhazes, entre outros” (GUIMARÃES, 2010).

Na década de 90, o *Metrópolis* alcançou outras emissoras públicas, passando a ter alcance nacional e também começou a exibir conteúdos das praças regionais, ultrapassando as fronteiras de São paulo. Belém demorou a fazer parte do sistema de correspondência devido a questão tecnológica. Antigamente, era preciso enviar fitas com materiais gravados para São Paulo, para que o conteúdo pudesse ser exibido. Hoje, pode-se enviar as matérias pela internet. Em 2017, a equipe do Programa Circuito, da TV Cultura do Pará, estabeleceu uma ponte com a equipe do *Metrópolis*, em São Paulo, iniciando o processo de envio de conteúdos sobre a arte paraense para exibição de alcance nacional.

O *Metrópolis* mantém a missão estabelecida em sua origem, que é abrir espaço para a arte em suas diferentes linguagens como teatro, cinema, literatura e música, indo do consagrado ao experimental. Uma janela que tem resistido ao tempo e às pressões políticas e econômicas que vêm desvalorizando o campo da Arte e, conseqüentemente, aquilo que se volta para ele.

1.3. Arte na TV Paraense

Os espaços destinados para a arte na televisão aberta paraense se resumem à pequenas matérias e agendas culturais exibidas em telejornais, ou, ainda, a programas especiais de música, já que as emissoras são filiadas e a maior parte do tempo exibem conteúdos nacionais (produzidos no eixo Rio/SP). A exceção à regra é a TV Cultura do Pará, emissora pública, que, com mais de três décadas de existência, vem investindo em conteúdos especializados em arte, como será exposto no próximo tópico. No entanto, estudando a história da TV paraense, observamos que nem sempre foi assim. Nos primórdios, imperava uma produção local. Mas então, como chegamos até essa limitação?

O Livro *Memória da Televisão Paraense*, de Pereira (2002), traz alguns apontamentos interessantes. A primeira emissora paraense foi a TV Marajoara, que entra no ar em 1961, praticamente uma década depois da televisão ter chegado ao Brasil. A emissora entrava no ar no início da noite com uma programação que durava apenas três horas por dia. Entre as exibições estavam telejornais diários, novelas e programas musicais. Tudo era apresentado ao vivo, por este fato o improviso e o empirismo faziam parte da chegada da televisão ao estado, assim como no resto do país. Segundo Pereira (2002), apesar da grande oferta de enlatados norte-americanos (séries, desenhos e filmes), no início, a programação da TV Marajoara era composta em grande parte por produções locais.

Essa porta para a inventividade contribuiu para a formação de grandes profissionais – como Afonso Klautau e Francisco Cezar, que, em 1987, utilizaram a experiência adquirida para formular a grade de programação da recém criada TV Cultura do Pará — mas aos poucos a equipe (que envolvia diversos profissionais, como iluminadores, atores, cenógrafos) foi diminuindo proporcionalmente à redução dos programas produzidos localmente, que passam a dar lugar aos enlatados nacionais, da matriz TV Tupi, e internacionais. O jornalismo, o esporte e os programas de variedades ainda continuaram sendo produzidos localmente por alguns anos.

Em 1967, é inaugurada a TV Guajará, como transmissora filiada à TV Globo. Temos, aí, o início da concorrência e disputa por audiência, que influenciam a economia televisiva até os dias de hoje, determinando a seleção de conteúdos exibidos. Nos anos 70, a TV Guajará perde a condição de filiada da Rede Globo, passando a transmitir a programação da TV Bandeirantes. A TV Liberal entra em cena como nova afiliada da Rede Globo. Inaugurada em abril de 1976, por Rômulo Maiorana, a TV Liberal teve pouco espaço para a produção local.

Seguindo exigências da rede nacional, só produzia telejornais e programas esportivos, o que permanece até os dias de hoje, com raríssimas concessões, como a transmissão do Círio e o Rainha das Rainhas, eventos culturais locais que atraem muitos patrocinadores.

A década de 80 será marcada pelo surgimento de novas emissoras no Estado, como o SBT, utilizando o canal da então extinta TV Marajoara; a TV Cultura do Pará, em fase experimental, como repetidora da TV Educativa do Rio de Janeiro; e a TV RBA (Rede Brasil Amazônia), como transmissora da Rede Manchete que posteriormente será filiada à Rede Bandeirantes. Em 1997, chega a Belém a repetidora da Rede Record. Em 2001, surge a TV Rauland, que se filia à Rede TV! e posteriormente à TV Gazeta. Em 2002, a arquidiocese de Belém lança a TV Nazaré, uma TV católica com caráter educativo, sem fins lucrativos. Em 2006, é criada a TV Livre, nova filial da Rede TV!, que posteriormente é renomeada para Rede TV! Belém.

Garantir 24h de conteúdo televisivo é um empreendimento de altíssimo custo, desta forma, os conglomerados televisivos se concentraram no Rio de Janeiro e em São Paulo, fazendo filiais por todo país. Um modelo de gestão centralizador, que distribui a programação criada pelas matrizes, deixando pouquíssimo espaço para a produção regional, que ao longo dessa história, se consolidou através dos telejornais locais. E qual o lugar da arte dentro destes espaços tão limitados?

Em estudos realizados anteriormente⁴ foi constatado, dentre outros aspectos, que nos telejornais predomina majoritariamente o que Piza (2003) denomina de submissão aos cronogramas de eventos:

Todos os falsos dilemas descritos colaboram para uma situação que é nociva para o jornalismo cultural. É por isso que há uma insatisfação mais ou menos geral, e muito forte em certos meios, com o momento atual desse jornalismo... Há três males comumente apontados. O primeiro é o excessivo atrelamento à agenda – ao filme que estreia hoje, ao disco que será lançado mês que vem, etc.- e, com isso, um domínio muito grande dos nomes já bem-sucedidos, dos eventos de grande bilheteria previsível, das celebridades e grifes (PIZA, 2003, p.62).

⁴ Pesquisa da Dissertação de Mestrado *ARTE NA TV- Reflexões sobre Matérias de Arte em Telejornais Paraenses*, defendida pela autora desta tese em 2011, no PPGArtes/ UFPA. Uma análise de matérias sobre arte veiculadas por telejornais paraenses, em emissoras abertas, onde buscou-se compreender como ocorre a mediação das informações artísticas dentro destes. Foram analisados telejornais da: TV Liberal (afiliada à Rede Globo), TV RBA (afiliada à Bandeirantes) e TV Cultura do Pará (emissora pública de comunicação).

Nos telejornais paraenses, esta submissão aos cronogramas de eventos acontece de duas formas: através da famosa agenda com dicas de eventos do final de semana ou pelas matérias se manterem fechadas ao que está acontecendo naquele período, ou seja, a pauta de arte depende da existência de um evento para existir. Um terceiro aspecto a ser destacado é que, no geral, só viram matérias com um tempo maior de duração as pautas recomendadas ou as com celebridades nacionais, que em alguns casos, concedem entrevistas ao vivo, incorrendo no problema, destacado anteriormente, que é o de dar visibilidade para o que já está consolidado.

Considerando que estes telejornais são uma das poucas janelas para a produção local, perde-se a oportunidade de utilizar um veículo de comunicação massiva, que é a TV, para dar vazão a arte que é criada no estado, afinal eles têm nas mãos a possibilidade de colocar em voga entre os telespectadores os temas que destacam, promovendo o Agenda-setting, ou seja, pautando os assuntos que terão destaque perante a opinião pública.

Formiga (2003) realiza um levantamento bibliográfico aprofundado para a compreensão do Agenda-setting, dentre os autores, ele cita Barros Filho (1995) que afirma que este é um modelo comunicacional no qual os veículos acabam por determinar o que será discutido pelo público, isso se daria pela seleção, disposição e incidência das notícias. Outra contribuição é a visão de McCombs (2004), que afirma, segundo Barros Filho, que os editores, em sua seleção diária de informações, dirigem a atenção e influenciam na percepção do público sobre os temas mais relevantes do dia.

Considerando esta proposição dentro da teoria de Agenda-setting, os telejornais paraenses deixam de contribuir para uma expansão de conhecimentos sobre a arte, artistas e obras, ao não os pautar regularmente em suas edições. Neste sentido, não dirigem, nem atraem o olhar do público para a temática da arte.

Dentre as emissoras abertas, a TV Cultura do Pará, mantida com verbas do governo do estado, não tem relação de matriz-filial, como as demais emissoras, e repete o sinal da TV Cultura de São Paulo e da TV Brasil para preencher sua grade de programação, sem contratos rígidos, sobrando bastante tempo na grade da emissora para preenchimento com programas locais. É claro que outras questões influenciam nos programas produzidos localmente, como, por exemplo, a ideologia política vigente a cada novo governo. No geral, a emissora sempre mantém no ar programas focados em linguagens e manifestações artísticas, como observaremos a seguir.

Assim como a Cultura, a TV Nazaré também não está ligada a uma emissora matriz, mas seu foco editorial principal são as questões referentes à igreja Católica.

1.3.1. As contribuições da TV Cultura do Pará

A Fundação de Telecomunicações do Pará — FUNTELPA foi criada no governo de Aloísio Chaves. Através do decreto nº 10.133 de 29 de junho de 1977, com autorização contida na lei nº 4.722 de 20 de junho de 1977, a FUNTELPA foi instituída como pessoa jurídica de direito privado, sem fins lucrativos, com autonomia administrativa e financeira vinculada à Secretaria de Estado e Cultura Desportos e Turismo.

Inicialmente, a Fundação era composta somente pela Rádio Cultura, mas o principal objetivo era viabilizar os meios necessários para implementar o Sistema Estadual de Repetição e Retransmissão de Emissoras Educativas de Rádio e Televisão. Esse propósito é confirmado pelo Artigo 2º do Estatuto da FUNTELPA, de 1985:

Art. 2º - A Fundação tem por finalidade:

- a) Elaborar estudos e executar os serviços de radiodifusão de interesse do Estado;
- b) Planejar, coordenar, controlar e executar, diretamente ou por delegação, todas as medidas necessárias à implantação e funcionamento do Sistema Estadual de Repetição e Retransmissão de Sinais de Televisão, e Emissoras Educativas de Rádio e Televisão de interesse do Estado, cujas denominações serão sempre Rádio ou TV ou FM Cultura;
- c) Planejar, coordenar, controlar e executar, diretamente ou por delegação, todas as medidas necessárias para a implantação e funcionamento do Sistema Estadual de Radiodifusão Educativa

No primeiro Governo de Jader Barbalho (1983-1987), entra no ar a TV Cultura. Ainda sem estrutura, ela funciona como repetidora da TV Educativa do Rio de Janeiro, em 1986. Sua programação local se resumia a um pequeno jornal diário exibido duas vezes ao dia. Após a aquisição dos equipamentos e contratação dos profissionais necessários para estimular a produção local, ela é oficialmente inaugurada. Em 31 de Março de 1987 (Figura 1) ocorre a cerimônia de inauguração. O slogan da TV Cultura passa a ser então "A televisão que tem a cara do Pará".

Ainda no ano de 1987, Hélio Gueiros assume o governo do estado. O Governador, do mesmo partido de seu antecessor (PMDB), dá continuidade ao trabalho de desenvolvimento da produção local da TV Cultura. Neste momento, a TV será segmentada em dois setores, o de jornalismo e o de produção. O setor de jornalismo trabalhará com as notícias do dia-a-dia, esporte e reportagens, sem grandes preocupações com a estética (imagem, composição, luz, trilhas), e sim com a informação; o de produção trabalhará com informações mais elaboradas, quase sempre em formato de entretenimento, a qualidade da imagem e da edição serão uma exigência estética. O setor de produção fomentará a criação e experimentação de programas locais, sendo este um marco diferencial em relação as demais emissoras do estado.

Figura1:

Frame do vídeo-ensaio “Documentário como Lugar de Memória e Memória do Lugar: a produção Documental a TV Cultura do Pará”.



Fonte: Cortez, 2018.

Sob a presidência de Francisco Cezar, a televisão possuiu neste período seis programas de produção, houve também estímulo à produção de documentários. Os programas locais implementados nesse governo foram: *Som no Tucupi*, *Enfim*, *Via Pará*, *Salve a Floresta*, *Debates Cultura* e *Sem Censura Pará*. O Jornalismo possuía três jornais diários, exibidos de manhã, à tarde e à noite. As matérias de esporte eram apresentadas dentro dos telejornais.

Em 1992, Jader Barbalho retoma o cargo de governador do estado e Mauro Bonna assume a presidência da Funtelpa. Permanecem no ar apenas três programas da gestão anterior, o objetivo nesse momento é valorizar a produção regional. A quantidade de programas de produção sobe de seis para dezenove: *Enfim*, *Salve a Floresta*, *Sem Censura Pará*, *Ronda dos Orixás*, *Belém Urgente*, *Nossos Comerciais por Favor*, *Janela de Belém e do Pará*, *Sonata*, *Cultura da Terra*, *Saúde*, *Momento Comunitário*, *Parabólica*, *MPP Acústico*, *O Negócio é o Seguinte*, *Planeta Pará*, *Cartas na Mesa*, *Contra Ponto*, *Câmera Dois*, *Fogo Cruzado*. O

jornalismo passa a ter somente duas edições de jornais diários (manhã e noite). O esporte ganha programa próprio, exibido à tarde, logo após o segundo jornal.

Jader Barbalho deixa o cargo em 1995, assumindo o vice-governador Carlos Santos. A presidência da Funtelpa fica com Lindomar Bahia. A estrutura de produção regional não sofre alterações.

Em 1996, assume o governo do Estado Almir Gabriel, do Partido de Social Democracia Brasileira (PSDB). O governador permanecerá no poder por oito anos. A Funtelpa passa por três presidências. No primeiro governo de Almir, assume a Fundação Francisco Cezar e posteriormente Afonso Klautau. No segundo mandato do governador, Nélio Palheta atua durante os quatro anos.

A programação é completamente modificada, o único programa da gestão anterior que permanece no ar é o *Sem Censura* Pará. A produção passa a ter somente 13 programas. Os 12 novos programas foram: *Arquivo Cultura*, *Profissão Pará*, *Clube do Samba*, *Solo Pará*, *Coluna do Pedaco*, *Ser Paraense*, *Catalendas* (primeiro programa da emissora destinado ao público infantil), *Pará Verão*, *Nota da Sorte*, *Revista Feminina*, *Papo Cabeça e Harmonia*. O Jornalismo fica reduzido a um jornal, veiculado à noite, e um programa esportivo, veiculado à tarde.

Em 2003, o PSDB elege um novo governador. Simão Jatene assume o cargo e coloca na presidência da Funtelpa Ney Messias Jr. Quatro programas farão parte do setor de jornalismo: *Jornal Cultura*, apresentado no final da tarde; *Cultura da Hora*, apresentado de sete da manhã às cinco da tarde, a cada uma hora: *Esporte*; e *Esporte Dois*, programa de debates apresentado uma vez por semana.

O setor de produção sofre várias modificações em sua programação. Permanecem no ar o *Arquivo Cultura*, *Papo Cabeça*, *Sem Censura* Pará, *Catalendas* e *Revista Feminina*. Os novos programas da grade de produção são: *Curta Cultura*, *Bem Pará*, *Cultura Pai d'Égua*, *Arquitetando*, *Bem feito*, *Cultura In Concert* (que posteriormente passa a se chamar *Terruá* Pará), *Timbres e Minha Escola*. A produção passará a cobrir eventos relativos à política cultural do Estado, dando origem à programas específicos, transmitidos uma vez ao ano, como o *Festival Cultura de Verão*, transmitido durante as férias de julho, mostrado praias, municípios do interior e muita música paraense; *Serviart/ Servifest*, festival destinado aos servidores

públicos do estado que desenvolvem trabalhos artísticos ou musicais; e o *Nazaré em Todo o Canto*, conjunto de apresentações artísticas com o tema do Círio de Nazaré; estas transmissões se resumem unicamente à cobertura desses eventos. Os 13 programas fixos fazem parte da política de valorização local, que fica clara no novo slogan "TV Cultura — mais espaço para nossa gente".

Em 2007, Ana Júlia Carepa (PT) é eleita governadora. A presidência da Funtelpa ficará com a jornalista Regina Lima. Em sua gestão, os incentivos serão voltados para o setor de Jornalismo que terá dois jornais diários, um no final da manhã e outro no final da tarde, além de um boletim a cada uma hora. No departamento de Produção, permanecem na grade quatro programas da gestão anterior: *Sem Censura*, *Arquivo Cultura*, *Timbres* e *Sementes*. Houve uma tentativa de manter o programa *Cultura Pai d'Égua* no ar, o apresentador Alberto Silva chegou a trabalhar de graça por alguns meses para manter o projeto, sem sucesso. Depois da gestão sofrer muitas críticas, o programa voltou para grade reformulado e seu nome ficou apenas *Pai d'Égua*, agora seu enfoque não era mais em arte, mas em cultura geral. A nova versão ficou pouquíssimo tempo no ar, até ser retirada da grade. Nesta gestão passam a ser produzidos: *Varadouro: Caminhos da Amazônia*, *Café Cultura*, *Regatão Cultural*, *Moviola*, *Brasil da Amazônia*, *Set 7 Independente*, *Controvérsia* e *Invasão*. É nessa gestão, que a Cultura passa a transmitir o campeonato de futebol *Parazão*, que atrai verbas e audiência para a emissora. Para acompanhar as transmissões dos jogos, foi criado o programa *Meio de Campo* trazendo comentários, repercussão e informações sobre jogos, times e jogadores.

Em 2011, Simão Jatene retorna ao governo do estado e se manterá no cargo por dois mandatos consecutivos. Estará à frente da Cultura a jornalista Adelaide Oliveira, que já havia atuado na emissora como diretora e apresentadora de programas. Ela recebe a TV Cultura em momento que o mercado exige a conversão digital, sendo que a gestão anterior havia acabado de gastar cerca de quatro milhões na compra um transmissor analógico, colidindo totalmente com a mudança nos televisores da população. Talvez, os dois maiores investimentos desta gestão sejam a digitalização da emissora e de seu sinal e a mudança para uma nova sede (que acontece nos últimos meses do mandato), com mais estrutura e novos estúdios de rádio e televisão. O slogan que marca esta administração é “Você tem escolha. Você tem Cultura”.

Neste período, o jornalismo passa a contar com apenas uma edição do jornal diário, no final do dia e com as notícias a cada hora no *Cultura da Hora*. Permanecem no ar o *Sem Censura*, *Timbres*, *Sementes*, *Invasão* e *Arquivo Cultura*. O *Curta Cultura*, programa de cinema

da gestão de Ney Messias, é retomado, assim como o *Catalendas*, que tem novos episódios gravados em formato digital. Os novos programas do departamento de produção são: *Serenata Dum Dum*, *Amazônia Samba*, *Cozinha Amazônia*, *Coxia*, *Cultura.DOC*, *Circuito*, *Conexão Cultura*. Além das transmissões do *Parazão*, a emissora passa a cobrir também a *Copa Verde* e o programa *Meio de Campo* permanece durante estas transmissões. Nesta gestão é criado o núcleo de documentários, sendo responsável pela criação de conteúdos de média a longa duração, como: “*Mosqueiro Ilha dos Sabores*”, “*Deboche – Walter Bandeira 75 anos*”, “*Nazaré Pereira: No Caminho*”, entre outros.

Em 2019, o novo governador é Helder Barbalho, do PMDB, o presidente da Funtelpa passa a ser o radialista Hilbert Nascimento. Um dos primeiros decretos do governo é a exoneração de todos os servidores com cargos de Direção e Assessoramento Superior (DAS), o que impactou severamente a TV Cultura, pois boa parte dos funcionários possui esse vínculo. Ao longo de seus 32 anos de existência, a emissora só teve dois concursos públicos, que não foram capazes de suprir as necessidades do quadro funcional. Uma das alternativas encontradas pelas gestões tem sido contratar pessoas para ocupar cargos meios e fins como DAS, contrariando a regra, já que normalmente este vínculo é utilizado para funcionários ocupando cargos de confiança. Com a exoneração em massa grande parte dos jornalistas que trabalhavam nas diversas etapas de produção e técnicos deixaram a emissora e os programas tiveram que parar, até mesmo o *Sem Censura*, programa mais antigo da TV Cultura do Pará. O *Jornal Cultura* foi colocado no ar com muita dificuldade. Neste momento, Hilbert ainda não havia assumido a Funtelpa, só havia boatos sobre quem seria novo corpo diretivo. Quando ele assumiu a casa, retomou a estrutura para alguns produtos da TV, como o jornal. Praticamente todos os programas da produção saíram do ar, restando apenas o *Sem Censura* e o *Circuito*, sendo que o segundo está em uma longa fase de reprises até que se consiga reestabelecê-lo. Entra no ar o programa *Janelas da Gente* com linha editorial mais popular, focada em comportamento. A gestão também estabele parcerias para preencher sua grade. Com isso, passam a ser exibidos o *Resenha da Pelada*, o *Conexão Amazônia* e o *Nova Vida*, os dois últimos são totalmente produzidos fora da emissora.

É importante fazer este levantamento histórico antes de apontar os programas que trabalham especificamente com linguagens artísticas pela carência de materiais que tragam essas informações sobre a TV Cultura do Pará. Parte destas foram levantadas ao longo de anos de pesquisa - que iniciaram durante minha graduação - nos arquivos da emissora, no Diário

Oficial e em conversas com os funcionários mais antigos da TV, como o Seu Graciano Almeida (Figura 2), que trabalhou na emissora até os 74 anos de idade no arquivo de fitas e colaborava com a minha pesquisa no acervo. Ele era um verdadeiro arquivo vivo da Cultura, dele vieram dados, memórias e elementos históricos preciosos.

Figura 2:
Graciano Almeida em seu trabalho no arquivo da TV Cultura do Pará.



Fonte: arquivo pessoal, 2016.

Para facilitar a visualização dos programas que ao longo da história da TV trabalharam diretamente na mediação de linguagens artísticas, as informações foram organizadas em forma de tabela (Tabela1), com as produções divididas por gestões. O *Sem Censura* é único programa lotado na Produção que não estará na tabela, pois está presente em todas as gestões e regularmente contempla entrevistas ligadas ao cenário da arte local, mesmo que muitas sejam decorrentes de calendários de eventos no estado.

Foi difícil segmentar alguns programas, por trabalharem com linha editorial de “variedades”, mas foram selecionados aqueles que possuíam pautas de arte com maior frequência, ou ainda quadros fixos destinados a linguagens artísticas.

Tabela 1:
Programas sobre Arte Produzidos pela TV Cultura do Pará.

PROGRAMAS/ TV CULTURA/ LINHA EDITORIAL: ARTE		
PROGRAMA	GÊNERO	RESUMO
Hélio Gueiros (1987) Presidência da emissora: Francisco César (Jornalista)		
<i>Som no Tucupi</i>	Musical	O programa exibia eventos musicais e festivais em Belém. Quando não havia um evento, eram produzidos programas especiais, com trechos de shows e entrevistas sobre a história dos artistas.
<i>Via Pará</i>	Variedades	O programa trazia conteúdos sobre música, peças teatrais, comportamento, arquitetura, artes visuais, cinema, humor e curiosidades sobre a cultura local. Quadros fixos traziam esquetes encenadas por atores locais, como o “Causos de Caboclo” com a atriz Natal Silva.
<i>Enfim</i>	Variedades	O programa trazia o formato apresentador, matérias e quadros, misturando temas variados, como notícias do dia, agenda cultural, dicas de filmes, música e videoclipes.
Jader Barbalho- Carlos Santos (1992) Presidência da emissora: Mauro Bonna (Jornalista)/ Linomar Bahia (Jornalista/ Radialista)		
<i>Enfim</i>	Variedades	Permanece igual.
<i>Sonata</i>	Musical	O foco do programa era a música clássica e erudita. Fazia a exibição de eventos como recitais e apresentações de orquestras. Quando não havia eventos, tratava da história da música e de musicistas, com apresentação de obras interpretadas por músicos locais.
<i>MPP Acústico</i>	Musical	Programa exibido simultaneamente pela TV e pela rádio. Os artistas locais apresentavam um show acústico e ao longo do programa conversavam com a plateia sobre sua história e suas músicas, respondendo perguntas do público presente, ou feitas pelo telefone.

Almir Gabriel (1996) Presidência da emissora: Afonso Klautau (Jornalista)		
<i>Clube do Samba</i>	Musical	O programa trazia apresentações musicais e entrevistas, contava também com quadros que mostravam os bastidores do samba e também personalidades, todos sempre ligados ao universo do samba ou pagode.
<i>Solo Pará</i>	Musical	O programa revelava o perfil e o trabalho de artistas paraenses. Neste, o artista se dirigia diretamente para o público, falando sobre seus trabalhos e carreira. Também eram mostrados momentos marcantes da trajetória dele, como apresentações e parcerias.
<i>Harmonia</i>	Musical	O programa apresentado pelo músico Salomão Habib traz um convidado
Simão Jatene (2003) Presidência da emissora: Ney Messias Júnior (Jornalista e Radialista).		
<i>Cultura Pai d'Égua</i>	Artes	O programa abordava várias linguagens artísticas. Traz matérias, agenda com programações locais e entrevistas ao vivo.
<i>Curta Cultura</i>	Cinema	Programa de cinema. Mostrava as produções locais, os bastidores das gravações e dava voz a realizadores e equipes.
<i>Arquitetando</i>	Arquitetura	Programa de arquitetura. Revelava o trabalho de arquitetos locais, seus projetos e trazia dicas para o público aplicar no cotidiano.
<i>Cultura In Concert/ Terruá Pará</i>	Musical	Programa transmitido ao vivo pela TV e pela rádio, simultaneamente. Trazia cantores, bandas e pequenas plateias. Houve apenas modificação do nome ao longo da gestão.
<i>Timbres</i>	Musical	O programa trazia a apresentação de artistas que trabalhavam com música instrumental. Gravado na igreja do pólo São José Liberto.
Ana Júlia Carepa (2007) Presidência da emissora: Regina Lima (Jornalista e professora da UFPA)		
<i>Timbres</i>	Musical	Sem modificações.

<i>Cultura Pai d'Égua</i>	Artes	Sofre modificações, passando do gênero “artes” para “cultural”, até sair do ar.
<i>Moviola</i>	Cinema	O programa fazia a exibição de curta-metragens. O apresentador anunciava os curtas e também o quadro de entrevistas com realizadores locais.
<i>Set 7 Independente</i>	Musical	O programa gravado em estúdio com mediação de um jovem apresentador, visibilizava bandas novas e trabalhos alternativos e autorais.
<i>Regatão Cultural</i>	Artes	O programa trazia uma longa entrevista sobre um tema ou personalidade (quase sempre ligadas à arte local) e ao longo da edição, outras entrevistas menores traziam depoimentos complementares ao tema.
Simão Jatene (2011) Presidência da emissora: Adelaide Oliveira (Jornalista)		
<i>Timbres</i>	Musical	Continua trabalhando com música instrumental, mas é reformulado e passa a ter apresentador e entrevistas. Tem apenas uma temporada gravada.
<i>Curta Cultura</i>	Cinema	Continuou trabalhando os mesmos temas e trazendo matérias, mas passou a ter apresentação mais descontraída, com pequenas esquetes que simulavam o trabalho nos bastidores da gravação do programa.
<i>Serenata Dum Dum</i>	Musical	O programa trazia um personagem como apresentador e fazia uma curadoria de clipes de músicas dançantes, com uma pegada latina, selecionados na internet.
<i>Amazônia Samba</i>	Musical	O programa trazia entrevistas com personalidades do samba e apresentações musicais.
<i>Coxia</i>	Artes	O programa trazia entrevistas com artistas locais com foco biográfico, revelando a história e trajetória dos entrevistados.
<i>Conexão Cultura</i>	Musical	É uma reedição do Cultura In Concert/ Terruá, com novo nome.
<i>Circuito</i>	Artes	Programa dedicado a todas as linguagens artísticas. Possui dois apresentadores que também fazem as matérias revelando

		biografias, processos criativos e o contexto das obras e dos artistas.
Helder Barbalho (2019) Presidência da emissora: Hilbert Nascimento (Radialista)		
<i>Circuito</i>	Artes	Permanece igual.

Fonte: ANDRADE, 2020.

Em “A TV aos 50”, Priolli (2003) destaca o papel da televisão regional de incentivar cultura regional, em contraposição à indústria televisiva que historicamente se concentrou no eixo Rio/ São Paulo, dando maior visibilidade ao sudeste do país. Temos, então, a TV Cultura do Pará como um exemplo de TV regional que contribui com a visibilidade da cultura e arte paraenses, afinal a distância entre Norte e Sudeste influencia muito na falta de visibilidade dos elementos culturais locais dentro das produções de alcance nacional, exibidas pelas repetidoras.

Podemos constatar que de fato a arte é uma pauta constante ao longo das gestões à frente da TV Cultura, contribuindo para visibilidade ao tema. Aqui, direcionamos o olhar para os programas de produção, mas é fato que estes conteúdos também estão nos jornais da emissora e, como dito anteriormente, nas entrevistas do Sem Censura e mesmo que haja uma ligação destas pautas com as agendas de eventos, acaba havendo mais espaço na Cultura para desdobramentos destes conteúdos. A arte também se faz presente em outras produções, como por exemplo no Catalendas, que apesar de ser um programa do gênero infantil, traz o trabalho de bonequeiros locais, que criam personagens e os manipulam para contar histórias ao público.

É indispensável frisar que - apesar dos ciclos de mudança estabelecidos a cada novo governo, onde programas são retirados do ar, novos programas entram na grade, equipes e discursos sofrem modificações - a questão da valorização do regional parece ser uma busca comum a todas as gestões à frente da TV Cultura do Pará.

1.3.1.1. O programa Circuito

Entre 2013 e 2014, a TV Cultura do Pará mantinha no ar programas de música, o *Curta Cultura*, sobre cinema local - que estava enfraquecido e já dava indícios que não se manteria no ar - e o *Coxia*, programa de entrevistas, apresentado por Linda Ribeiro e dirigido por Nassif Jordy, com foco na biografia dos artistas. A gestão sentia necessidade de que o setor de

Produção tivesse produtos mais voltados para o campo da Arte, trazendo informações sobre linguagens como dança, teatro e artes visuais.

Com poucos recursos para investir em novas equipes e equipamentos - dado os altos investimentos na digitalização do sinal da emissora - a ideia era condensar a cobertura de diversas linguagens artísticas em um único programa. Em conversas iniciais com a presidente Adelaide Oliveira, iniciou-se um processo de brainstorming sobre como desenvolver este novo projeto, trazendo a ele um formato moderno, que tivesse possibilidade de vazão através da internet e de suas redes sociais, após a veiculação na TV.

Fui convidada para estar à frente do programa devido a minha pesquisa de mestrado sobre a veiculação de conteúdos sobre arte na televisão paraense (como será esmiuçado no próximo capítulo), no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. O desafio era trazer os conhecimentos acadêmicos para a linha editorial do programa, garantindo um aprofundamento dos conteúdos abordados e ao mesmo tempo um formato atraente ao público.

E assim se estabelece a jornada do pesquisador-anfíbio, ora mergulhando na teoria, ora com os pés na prática. A atuação no mercado televisivo e as pesquisas acadêmicas começam a se entrelaçar, no pensar sobre estruturas e conteúdos e no desenvolvimento de novas possibilidades e acabam por atingir uma nova etapa, com a possibilidade de estudar o fazer de um programa especializado em artes no doutorado, uma pesquisa que deu origem a este livro.

Todos esses aspectos juntamente com o fato do Circuito ser o único programa de arte do estado do Pará, tornam-no um objeto de estudo singular no que tange o fazer televisivo especializado em arte. Fazê-lo e estudá-lo é como estar em um constante tubo de ensaio, onde as trocas entre campo acadêmico e campo profissional reforçam elementos e também apontam novos caminhos, como poderá ser observado nos capítulos seguintes, onde serão traçadas reflexões teóricas e suas implicações práticas no Circuito. Apesar do foco ser no Circuito o intuito é gerar conhecimentos que possam ser aplicados a outros programas/formatos que objetivem se dedicar ao campo da arte na televisão.

2. PROGRAMA CIRCUITO: ENTRE A TEORIA E A PRÁTICA

2.1. O surgimento do programa

Em 2014, a presidente da Rede Cultura de Comunicação, Adelaide Oliveira, convidou a jornalista Ana Paula Andrade para pensar um novo projeto para a TV Cultura do Pará: um programa especializado em arte. Ambas já eram mestras pelo Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA e compartilhavam o gosto e a visão crítica sobre a importância e a necessidade de se dar voz ao campo da Arte na TV. Naquele momento, a emissora estava com um vácuo neste tipo de produção há quase seis anos, remanescente da gestão anterior, que havia retirado do ar o representativo *Cultura Pai d'Égua*.

Durante um ano, o Circuito foi gestado, pensado do zero, desde equipe, passando pelo nome, até se chegar ao piloto aprovado do programa (Figura3), que trazia como pautas: o trabalho da atriz Yeyé Porto que abriu sua própria casa para espetáculos artísticos no projeto “A Casa da Atriz”; um quadro sobre o site “Cultura Pará” que atualizava o público sobre artistas e espetáculos; outro quadro mostrando a dança de rua paraense; e uma entrevista com a artista visual Elaine Arruda e seu trabalho à frente do espaço cultural “Oficina Santa Teresinha”. Desde o início o intuito era estimular o público a frequentar os espaços de arte no estado, extrapolando os limites da tela e buscando uma vivência real da cena artística local.

Figura 3:
Mosaico com frames de matérias exibidas no programa Circuito.



Fonte: Arquivo TV Cultura do Pará.

O Programa Circuito estreou na TV Cultura do Pará a 25 de junho de 2015, em 84 cidades paraenses e para a rede por meio do Portal Cultura. Sua estrutura era inicialmente formada por quatro quadros principais: *Matéria de Abertura*; *Vitrine*; *Galeria*; e *Entrevista*. Após as pesquisas no Doutorado em Artes, o programa recebeu dois novos quadros: *Esboço* e *Palavra*, que serão explicados em subtópicos criados especialmente para eles.

Com meia hora na grade de programação, uma das principais características do Circuito é dar literalmente “tempo” para os temas e entrevistados na televisão. Os conteúdos têm duração muito superior ao padrão colocado para matérias televisivas, que normalmente é estabelecido entre um minuto e um minuto e meio. No Circuito, os *VTs*⁵ mais curtos tem em média dois minutos e meio.

A ideia do nome surgiu em referência aos circuitos de arte, pois, a cada edição do programa, o público é convidado a um passeio por diversas linguagens e trabalhos artísticos. A ideia também sugere movimento, o ato de flunar por estes conteúdos e isso foi traduzido no logotipo do Circuito (figuras 4 e 5), uma espiral estilizada, formada por várias telas que são preenchidas durante o programa, a começar pela escalada, que apresenta as principais pautas do programa do dia. Ao final do programa a espiral se fecha, em referência a mais um circuito concluído.

Figura 4:
Primeiro logotipo do programa Circuito.



Fonte: Arquivo TV Cultura do Pará.

⁵ Explicações dos termos técnicos estão no glossário.

Figura 5:
Logotipo atual do programa Circuito.



Fonte: Arquivo TV Cultura do Pará.

A vinheta de abertura passou por dois momentos. No início em fundo cinza, mais minimalista (figura 4), apenas dando ênfase para a logo do programa, após o início dos estudos no doutorado, a logo ganhou cor azul escura como plano de fundo (figura 5) para destacar uma cadeia de linhas que também foram inseridas no plano, elas se conectam fazendo referência ao pensamento rizomático⁶, ou seja, aos múltiplos conhecimentos, linguagens e conceitos que as obras e os artistas costumam associar em sua trajetória histórica.

Semanalmente inédito, o Circuito é realizado por uma equipe formada por: uma diretora, responsável pelo direcionamento das pautas, edição, finalização e aprovação dos conteúdos; dois apresentadores-repórteres, que dão apoio na produção e um deles também auxilia a diretora no processo de edição; um produtor e um estagiário de produção, que garantem a logística da produção à pós-produção; dois montadores e finalizadores; quatro cinegrafistas e dois auxiliares, que se revezam na captação de imagens para os diferentes programas do Departamento de Produção da TV Cultura do Pará, mas compreendem as necessidades

⁶ O rizoma seria a forma de pensamento que se abre como raízes dentro de uma trajetória histórica e “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo”. (DELEUZE, 2010, p. 15 apud RIBEIRO, 2016, p.1). Segundo Ribeiro (2016), os filósofos da pós-modernidade, Deleuze e Guattari, desenvolveram o pensamento rizomático, neste, os conceitos não são tidos como definições, mas sim como acessos, caminhos, processos, devires, espaços de composição que movem o ato de pensar de um lugar para outro, sem que o primeiro ou o segundo se fixem como tal. Para os dois filósofos, a história não é formada por uma cronologia, ou seja, uma série de narrativas que se sequenciam, mas pela articulação entre o que foi dito e o não-dito e ainda com aquilo que pode ser dito, logo a história deixa passar a formar raízes, caminhos que se organizam através da associação de elementos que se queira pensar. <http://notaterapia.com.br/2016/04/14/o-que-e-um-rizoma-o-conceito-de-deleuze-e-guattari-explicado-em-um-breve-video/>, consultado em 1o de fevereiro de 2020.

específicas do Circuito e sua linguagem, conferindo unidade estética para a sua visualidade.

Figura 6:
Parte da equipe do programa em set de filmagem.



Fonte: Arquivo pessoal, 2019.

O processo de realização do programa tem início pela reunião de pauta, na qual são discutidos e determinados os temas para os quadros. Surgem questões sobre o que é mais apropriado para cada conteúdo e encaminhamentos sobre como conduzir cada VT. A partir desta reunião, tem-se ideia de quantas Unidades portáteis de jornalismo (UPs) serão necessárias para dar conta de elementos como: produção de entrevistas, captação de imagens, falas dos apresentadores. Planejadas as equipes e pautas, na etapa de pré-produção, segue-se para a fase de produção, onde as equipes vão ao encontro dos artistas, em seus espaços de trabalho, ou outras locações que contribuam para a construção das narrativas de cada matéria. A cooperação dos artistas para a definição destas locações, numa espécie de consultoria informal, contribui para a construção de um olhar diferenciado das obras e dos processos de criação. Imagens de cobertura e entrevistas captadas, segue-se para a pós-produção. Os editores de texto montam o material, organizando sonoras, sobre sons, imagens, textos em *off* para locução, cabeças e passagens de vídeo, imagens de arquivo: tudo isso configura a primeira etapa da edição⁷.

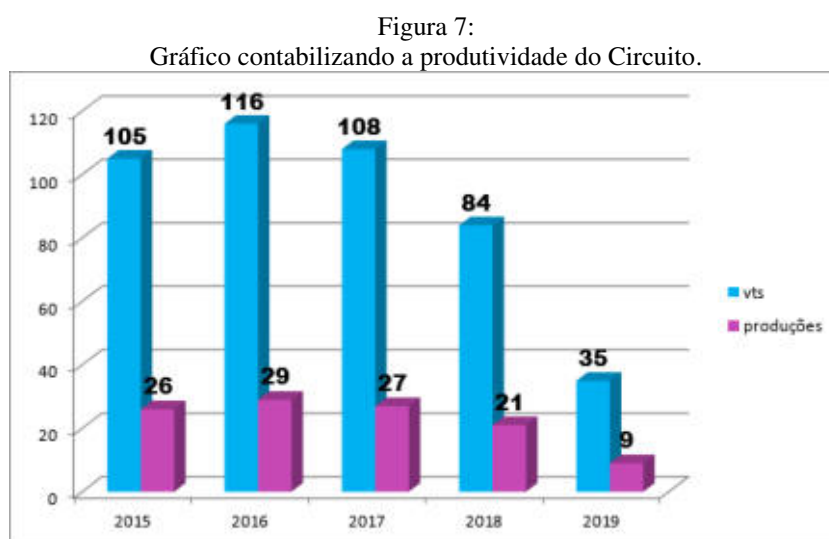
Neste momento, é verificado se há imagens o suficiente para cobrir a conteúdo, se há alguma necessidade de produção de novas imagens ou se elas já foram produzidas por realizadores independentes e se há possibilidade ou não de cessão do material. No geral, todo material cedido para uso no Programa Circuito exige autorização por escrito da parte do cedente, de modo a garantir o respaldo do programa para o uso de imagens de terceiros. Com

⁷ A explicação destes termos técnicos se encontra no glossário ao final da pesquisa.

todo o material em mãos, os editores-finalizadores encaminham a pós-produção e finalizam a primeira versão do conteúdo, que passa pela revisão crítica da direção do programa, que analisa o produto final e, caso seja necessário, indica ajustes, sugere melhorias, e garante o acabamento do programa, tanto em relação a forma quanto ao seu conteúdo. Assim é concretizada cada edição do programa.

De 2015 a 2019, o programa contabilizou a produção de 448 matérias sobre diferentes linguagens artísticas. Os temas que tiveram maior quantidade de matérias foram os de música, com 99 VTs, seguidos por artes visuais, com 90 VTs, dentro de artes visuais, fotografia foi o que mais teve espaço, com 28 matérias e escultura o que teve menos, com apenas um material sobre este tema. Matérias sobre cinema, teatro, literatura e espaços de arte (galerias, museus e eventos) mantiveram números próximos de exibição, com uma média de 50 VTs para cada um dos temas. Dança e performance juntos alcançaram apenas 20 matérias. Além dos materiais produzidos pela equipe do Circuito, ao final de cada programa é exibida uma produção independente, abrindo janela para o trabalho audiovisual de artistas locais, dentre eles estão clipes, curtas, webséries e videoarte, neste período de existência o programa exibiu 103 materiais nesta categoria.

O gráfico (figura7) revela o número de VTs criados anualmente e o número de produções independentes exibidas anualmente.



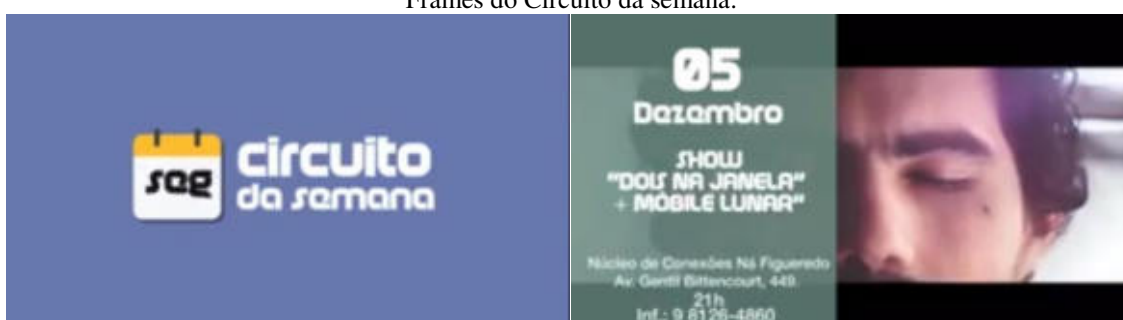
ANDRADE, 2020.

Nele, é observável uma queda no número de programas nos últimos dois anos, isso é o reflexo da mudança de sede da TV Cultura do Pará em 2018, que forçou que as equipes suspendessem os trabalhos e, em 2019, a diminuição mais expressiva é reflexo da mudança de

governo, demissões e alterações que afetaram produtividade da emissora. Atualmente, o programa se mantém na grade de programação através de reprises. O único material que vai ao ar inédito semanalmente é o Circuito da Semana.

O Circuito da Semana é um subproduto do programa, uma agenda cultural veiculada na interprogramação da TV Cultura várias vezes semanalmente, que traz dicas de eventos artísticos como shows, exposições, espetáculos, eventos culturais e outros. Foram ao ar aproximadamente 180 edições deste material.

Figura 8:
Frames do Circuito da semana.



Fonte: Arquivo TV Cultura do Pará.

A solidez do trabalho desenvolvido, com a consolidação de uma identidade do programa e fixação na grade de exibição da TV Cultura do Pará, já rendeu premiações como o prêmio do Banco da Amazônia de melhor “Direção e Edição”, em 2018 (figura 9) e também abriu portas exibição para fora do estado.

Figura 9:
Parte da equipe do programa Circuito. Comemoração pela premiação do Banco da Amazônia.



Fonte: Arquivo pessoal.

Ao conhecerem o trabalho realizado pelo Circuito, as equipes dos programas

‘*Metrópolis*’ e ‘*Manos & Minas*’, ambos da TV Cultura de São Paulo, criaram uma conexão direta com a equipe paraense, demandando desde 2017, produtos exibidos pelo programa, que foram adaptados para a linguagem destes outros programas e exibidos nacionalmente, funcionando como uma excelente janela para os artistas paraenses. Esta é uma relação que pretendemos fortalecer e expandir, uma vez que, com uma equipe pequena e com uma demanda de produção que já é grande para atender ao próprio Circuito, muitas vezes fica inviável produzir especificamente para São Paulo, o que impede uma regularidade no envio de matérias para a rede.

2.1.1. Estruturação do programa

Ocupando 30 minutos na grade de programação, o Circuito é introduzido pela escalada que apresenta brevemente os conteúdos de cada edição, e começa pela matéria de abertura com duração de 7 a 9 minutos, conduzida por um dos dois apresentadores, os jornalistas Amanda Campelo e Felipe Cortez. A matéria busca apresentar processos criativos, perfis artísticos, projetos em diferentes linguagens artísticas, tendências criativas, etc., dando voz aos agentes do campo da Arte e criando um espaço dialógico de interlocução na construção dos seus conteúdos, conformando assim o discurso do programa. Como matéria, lança mão de recursos narrativos do jornalismo, a exemplo da voz em *off*, das cabeças e passagens de vídeo, e de computação gráfica para adicionar elementos informativos complementares através de *letterings*⁸. Além do texto do repórter que vai a campo conduzir e escrever a matéria, busca-se um discurso visual atrativo, por meio de imagens plásticas e sedutoras.

Após a matéria de abertura, o programa é formado por dois *VTs* menores que podem ser o *Vitrine*, o *Galeria*, o *Palavra* ou *Esboço*. Eles revezam a cada edição e tem duração média de três minutos, ou seja, a periodicidade que se busca manter é de que cada quadro vá ao ar duas vezes por mês.

O quadro “*Vitrine*” apresenta um produto concreto, um espaço, um projeto ou uma iniciativa disponível ao público: um livro, um site, uma websérie, um grupo de discussão, um espaço criativo, etc., são algumas das possibilidades do quadro. É o único quadro filmado em estúdio, com o entrevistado em frente ao fundo *chroma-key*, que possibilita a projeção de

⁸ A explicação dos termos técnicos está no glossário, nos elementos pós-textuais.

imagens de fundo na fase de pós-produção, a partir de recursos de computação gráfica. O entrevistado é o destaque do quadro, que tem edição moderna, imagens referentes ao seu trabalho ou projeto, reforçando o que é dito em entrevista.

No “*Galeria*”, o artista expõe pensamentos, conceitos e ideias que norteiam seu trabalho e ato de criar. O quadro é estruturado pela palavra e pela imagem, um recurso para destacar mais as ideias veiculadas do que propriamente o artista; por isso, o público passa boa parte do tempo, ouvindo a voz do entrevistado e vendo imagens de suas obras, muito mais do que a face do próprio entrevistado. O quadro *Galeria* se resume em explorar pensamentos e subjetividades.

Os quadros “*Palavra*” e “*Esboço*” serão detalhados mais à frente, pois, como já foi dito, surgiram após reflexões no Doutorado em Artes que serão pontuadas de forma mais aprofundada. Em resumo, o “*Palavra*” surge para dar visibilidade a obras literárias e escritores vivos ou *in memoriam* (pois há grandes autores paraenses desconhecidos pelo público), o “*Esboço*” foca, primordialmente, o processo de criação da obra, compartilhando sua forma inacabada com o espectador.

O programa encerra com uma entrevista longa para os padrões televisivos, tal qual a matéria de abertura, ela pode chegar até nove minutos. o quadro “Entrevista” convida um artista, produtor cultural, pensador das artes, pesquisador, etc., para um bate-papo que aborda temas como trajetória, inspirações, projetos (antigos e recentes), bem como temas transversais da sociedade relacionados ou não ao trabalho do entrevistado. Ao final da entrevista, o apresentador convida o público a assistir a um videoclipe, videoarte, curta-metragem, esquete, ou qualquer outro produto audiovisual produzido de forma independente, com até cinco minutos de duração, que pode ou não ter relação com o entrevistado. Trata-se. Seguramente, de uma janela para produtores locais.

Apresentados os quadros do Programa Circuito, é importante ressaltar que, para reforçar a ideia de circuito-movimento-dinâmica entre diferentes linguagens artísticas, a cada programa busca-se garantir que cada quadro aborde uma linguagem distinta. Por outro lado, buscou-se, sempre que possível, reunir num mesmo programa pautas de artistas de Belém, cidade onde o programa é realizado; de artistas de outras cidades paraenses; e também daqueles de fora do estado e do país, que estejam em trânsito na cidade, interagindo com artistas ou com o público local. O Circuito traz, portanto, um mosaico que, observado em seu conjunto, constitui um pequeno retrato da cena artista de uma época.

2.2. Aplicação de conceitos no Circuito

A linha editorial de um programa trata de como ele irá conduzir o conteúdo ao longo das transmissões. A linha editorial, juntamente com o formato estético, dá identidade ao programa. Ela se consolida através da seleção de pautas, do levantamento de informações e da forma como o tema é abordado e até mesmo pela escolha dos entrevistados e pela maneira de condução das entrevistas. Desde o início, o objetivo do Circuito era propiciar informações mais aprofundadas ao público, estimulando-o a um contato com a arte para além da matéria televisiva, ou seja, fazer as pessoas frequentarem os museus, galerias, teatros e todos os espaços onde a arte possa estar, sensibilizar esse público para essa necessidade. Para alcançar este objetivo, decidiu-se investir em conhecimento, pesquisando como a área das Artes pode contribuir com a construção de um produto na área da Comunicação, que, neste caso, é o programa especializado em Arte.

O referencial teórico⁹ apresentado nesta pesquisa é o alicerce para a construção da linha editorial do Circuito e, na sequência, vamos observar como cada teoria estudada está inserida no programa, mas antes, serão apresentados os dois quadros criados ainda no início do Doutorado, motivados por estudos e leituras dentro de disciplinas do programa e não diretamente ao fazer desta tese. É encantador como o conhecimento ajuda a montar grandes quebra-cabeças. Cada teoria, leitura e troca com professores e outros discentes, funciona como pequenas peças que dão luz a este trabalho e tudo parece se encaixar perfeitamente. Observemos então como a Literatura e a obra como processo ganharam mais espaço no Circuito.

2.2.1. Literatura no Programa Circuito

Ressaltou-se a dinâmica de produção do Programa Circuito com o intuito de expor os diferentes agentes que incidem sobre o produto final, evidenciando o trabalho coletivo desta produção e que pode, em certas ocasiões, determinar a atenção do programa para determinadas linguagens artísticas em detrimento de outras. Existe, por exemplo, um volume relativamente maior de conteúdos sobre música e artes visuais do que em relação a literatura e dança. Essa observação foi evidenciada a partir de um artigo desenvolvido para a disciplina do Doutorado “Ensino e Aprendizagem em Arte”, ministrada pelo professor Joel Cardoso.

É complicado para TV fazer uma matéria coberta apenas por imagens de livros e

⁹ Sobre: Crítica de Arte, Jornalismo Cultural, Arte educação, Mediação em Arte e Edutainment.

entrevistas. Daí a necessidade de subjetivizar em busca de soluções para a questão. As soluções do programa, neste sentido, podem ser observadas em todos os quadros, constituindo-se como um exercício desafiador para garantir um espaço de qualidade para a literatura

Para exemplificar, podemos observar os recursos utilizados e sua relação com os quadros e temáticas: Matéria “Escritores da Praia”; *Vitrine* “Livro: A Loba”; *Galeria* com a escritora Suelen Couto; *Entrevista* com escritor Daniel Leite e, em particular o quadro *Palavra*, criado após a reflexão da pesquisa especialmente voltado para literatura. Para atender a dinâmica interna de cada quadro, há diferenças na abordagem e construção dos conteúdos apresentados, como exposto abaixo. Todos estes quadros foram exibidos no ano de 2017, período próximo a realização deste estudo focado a questão da presença da literatura Circuito.

Matéria “Escritores da Praia”:

Matéria exibida em 22 de junho de 2017 e que abordou um grupo de escritores atuantes no território geográfico da Ilha de Mosqueiro (Figura 10). A repórter Amanda Campelo foi até locais sugeridos pelos escritores, como o Hotel Farol, e, junto a sua equipe, produziu imagens da realidade do lugar, em tomada direta, na busca de uma narrativa visual que pudesse expressar relações entre o fazer literário dos personagens da matéria e o lugar em que vivem e criam.

Figura 10:
Frame de matéria “Escritores da Praia”.

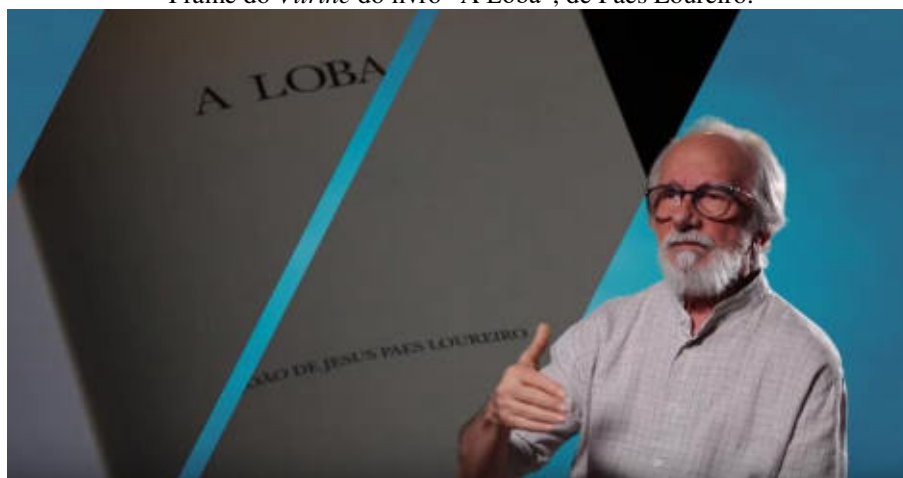


Fonte: Arquivo TV Cultura do Pará.

Esta estratégia jornalística, mas também documentária, é um recurso concebível para abordar temas literários dentro do programa. Outros recursos utilizados pela jornalista foram a cabeça da matéria, gravado no pórtico da entrada da ilha, locução de texto em *off*, costurando a narrativa e informações em *lettering*.

Vitrine “Livro: A loba”:

Figura 11:
Frame do *Vitrine* do livro “A Loba”, de Paes Loureiro.



Fonte: Arquivo da TV Cultura do Pará.

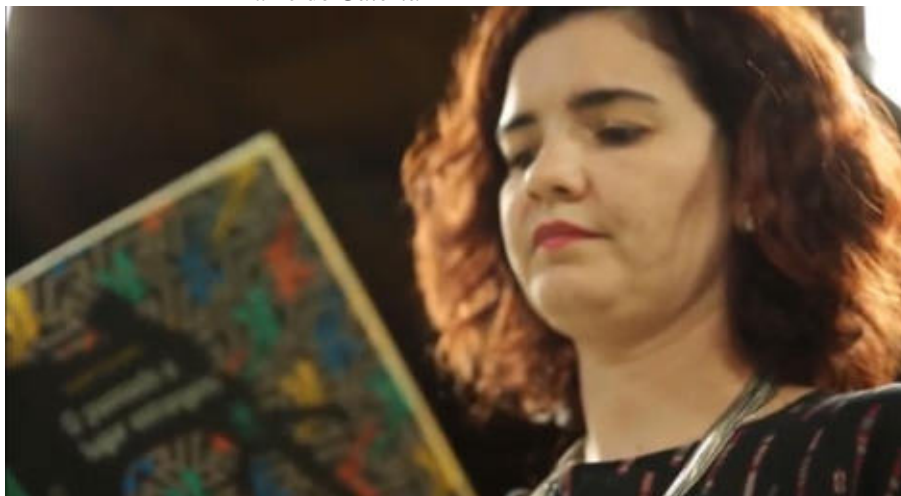
O quadro *Vitrine* apresentou o livro “A Loba” (Figura 11), do escritor e poeta João de Jesus Paes Loureiro. Gravado em estúdio, o quadro o convidou a falar sobre a obra, pontuando brevemente seu processo de criação e conteúdo e concluindo com informações de serviço, possibilitando ao espectador interessado o acesso à obra. A edição usa recursos de computação gráfica para apresentar imagens do livro e de cenas relacionadas a ele, enquanto permanece em quadro a figura do escritor. O *Vitrine* é um quadro que, na sua estrutura e dinâmica, permite que sejam trabalhadas imagens em movimento e fotografias *still* animadas na pós-produção. Ressalta-se que seu enfoque é a figura do entrevistado, que fica a maior parte do tempo “*On*”.

Galeria “Suelen Carvalho”:

O “*Galeria*” do dia 15 de junho deste mesmo ano traz o pensamento conceitual da escritora Suelen Carvalho sobre a obra (Figura 12), então recém lançada, “O Passado é Lugar Estrangeiro”. Baseado no depoimento da artista sobre aspectos subjetivos do seu processo criativo, em imagens de cobertura, no depoimento em off e em *letterings* que demarcam blocos textuais temáticos na fala da personagem

O *Galeria* é finalizado pela assinatura do depoente, que se apresenta diretamente ao público, concluindo com uma frase síntese que traz sua visão de mundo sobre a Arte.

Figura 12:
Frame do *Galeria* com “Seulen Carvalho”.



Fonte: Arquivo da TV Cultura do Pará.

Entrevista com “Daniel Leite”:

Nesta entrevista, o jornalista Felipe Cortez recebeu o escritor e poeta Daniel Leite (Figura 13), que havia lançado o livro *Águarrás*, resultado de uma bolsa de experimentação artística.

Figura 13:
Frame da entrevista com Daniel Leite.



Fonte: Arquivo da TV Cultura do Pará.

Com duração de oito minutos, a entrevista é um espaço não só de apresentação e aprofundamento da informação sobre a obra, como, também, do processo criativo, da carreira e da trajetória do artista.

Para dar conta destes temas e informações, procuramos produzir diferentes categorias de imagens: da obra, do artista em diferentes circunstâncias, de lugares e situações relacionadas a obra ou ao artista, como imagens dele lendo o livro, escrevendo, detalhes de seu olhar, além

de imagens clássicas do livro, como capa e passeio por suas páginas.

O quadro “Palavra”:

Este quadro surgiu após a investigação feita para um artigo, no qual constatamos que a literatura era uma das temáticas com menor quantidade de matérias dentro do Circuito, talvez pela dificuldade em fazer VTs onde as únicas imagens para construí-lo são da obra literária exibida. Estas questões instigaram a equipe a buscar um novo espaço que pudesse trabalhar obras de artistas de diferentes períodos de forma criativa e atraente. O quadro traz trechos de obras literárias declamados por atores, cantores e escritores.

Figura 14:
Frame do *Palavra* com Arthur Nogueira.



Fonte: Arquivo da TV Cultura do Pará.

As obras são selecionadas juntamente com os artistas convidados, a intenção é que eles possam mostrar escritores que os inspiram e também ter maior naturalidade na declamação pela intimidade com o texto. Assim, a produção pede para que os artistas enviem três opções de texto e apenas um é selecionado pela equipe. Inicialmente, a solicitação era que os textos fossem de escritores paraenses, mas como muitos artistas tinham maior conexão com escritores clássicos brasileiros e não necessariamente locais, o quadro sofreu uma adaptação e passou a incluí-los também sob as premissas: se eles influenciam artistas locais, são significantes para a cena paraense; dar vazão a referências da literatura é sempre uma forma de contribuir com a educação do olhar do público.

Figura 15:
Frame do *Palavra* com Renato Torres.



Fonte: Arquivo da TV Cultura do Pará.

Para demonstrar a pluralidade de escritores selecionados para o *Palavra*, temos como exemplo: o cantor Arthur Nogueira que declama Ferreira Gullar (Figura 14); o cantor Renato Torres que declama Carol Magno (Figura 15) e o ator Kadu Santoro que escolheu um texto de Iran de Souza (Figura 16).

A construção do quadro é embasada na atuação de quem declama, logo, isso facilita a produção de imagens. Os artistas são filmados de diferentes ângulos e enquadramentos e também com movimentos de câmera variados para que haja múltiplas possibilidades de construção estética do *VT* na edição.

Figura 16:
Frame do *Palavra* com Kadu Santoro.



Fonte: Arquivo TV Cultura do Pará.

Durante a declamação, os artistas ficam soltos para criar. Alguns preferem manter o suporte do livro para a leitura, outros preferem decorar o texto e ficar com as mãos livres para a interpretação. Ao final do *VT*, um texto na tela informa o nome da obra e do escritor. O

resultado foi positivo pois, associado ao que já era produzido pelo programa, colaborou com o aumento do número de VTs voltados para literatura dentro do Circuito, um comparativo mostra que no primeiro ano de programa, literatura ocupou apenas 5,5% das pautas e em 2019 chegou a 20% das pautas, um aumento expressivo.

2.2.2. Arte no processo: Esboço

Retomando a reflexão do pesquisador-anfíbio, aquele que transita entre as teorizações do campo acadêmico e as práticas profissionais, trazemos como um dos resultados dessas interseções o quadro Esboço. Ele surgiu após estudos da obra de Cecília Salles *Redes de Criação: construção da obra de arte e de reflexões sobre ela na disciplina “Concepções e Procedimentos Metodológicos em Artes”*. Neste livro, a autora traz interessantes olhares sobre as fases de fruição do pensar que precedem a obra e ao mesmo tempo são parte dela.

Para Salles (2006), não se deve focar na obra como um objeto fechado e sim nas interações internas e externas que a formam, pois são feitas de laços e interligações.

As interações são norteadas por tendências, rumos e desejos vagos. O artista, impulsionado a vencer o desafio, sai em busca da satisfação de sua necessidade, seduzido pela concretização desse desejo que, por ser operante, o leva à ação, ou seja, à construção das obras (SALLES, 2006, p.33).

A pesquisadora é ainda mais clara quanto a importância da compreensão da caminhada do artista ao afirmar que “a obra não é fruto de uma grande ideia localizada em momentos iniciais do processo, mas está espalhada pelo percurso. Há criação em diários, anotações e rascunhos”. (SALLES, 2006, p.36)

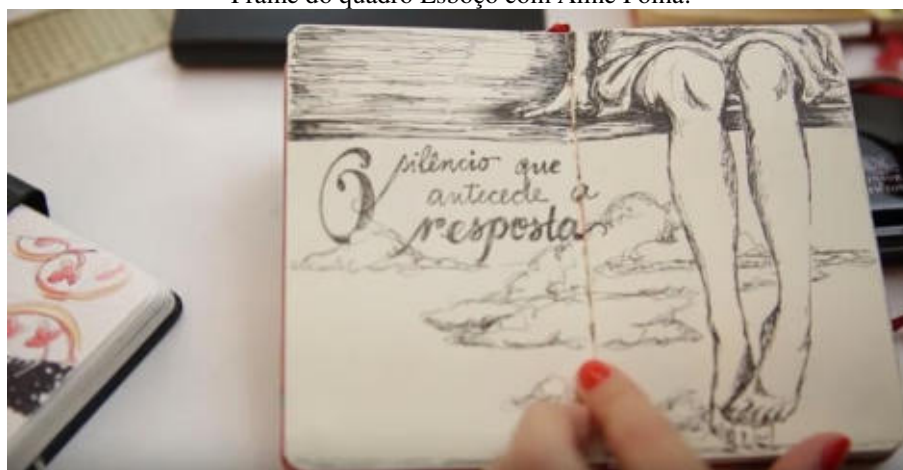
A ideia de dar visibilidade ao percurso da obra ganhou força quando a artista Aline Rickmann Folha defendeu sua dissertação de mestrado no PPGArtes da UFPA, em 2017. A artista - que fazia parte da linha 1 do programa “Poéticas e Processos de Atuação em Artes”, dedicada à estudos prático-reflexivos relativos à produção e atuação artística – desenvolveu o trabalho “Cadernos do Abismo”, em referência aos seus sketchbooks, onde é possível reconhecer como as vivências dos artistas são “costuradas” em um emaranhado de ideias e sentimentos até chegar a obra acabada. O livro de Cecília e a pesquisa da artista se conectaram na criação do encaminhamento do quadro, no qual foi escolhido dar enfoque às artes visuais. A

artista foi convidada para fazer a primeira edição do Esboço, mostrando ao público um pouco dos seus cadernos do abismo, sobre os quais reflete:

Identifico os desenhos do abismo – aqueles que realizo nos cadernos – como desenhos autobiográficos, pois carregam em si minhas memórias, pensamentos, experiências e histórias de vida, o que é próprio do desenho contemporâneo em seu aspecto experiencial, de acordo com Emma Dexter (2005). São do abismo porque o conteúdo autobiográfico que revelam traz justamente tudo aquilo que me toca profundamente e me faz mergulhar numa viagem interior para compreender o que me constitui, recriar-me para a vida. Ao longo de quatro anos desenhando nestes caderninhos, habitei meu território existencial, embarquei numa viagem interior, atirei-me muitas vezes num precipício de emoções cavado no meu peito e me joguei para dentro e fora de mim ao mesmo tempo (RICKMANN, 2017, p.12).

Essas características dos desenhos foram apresentadas pela artista, que, na matéria do Circuito, destacou também que considera o próprio sketch a obra em si e que não havia compromisso em ter algo finalizado para uma exposição, por exemplo. Apesar disso, alguns dos cadernos deram origem a exposição “Elas”¹⁰, em 2015. A matéria conta ainda com a exibição detalhada de muitos desenhos e textos registrados nos sketchbooks de Aline (Figuras 17 e 18).

Figura 17:
Frame do quadro Esboço com Aline Folha.



Fonte: Arquivo da TV Cultura do Pará.

¹⁰ “Elas” foi a primeira exposição individual da artista. Realizada em Belém, trouxe obras que exploravam o corpo feminino em técnicas diversificadas, como aquarela e nanquim, associando a figura da mulher aos estados de poesia e transição.

Figura 18:
Frame do quadro Esboço com Aline Folha.



Fonte: Arquivo da TV Cultura do Pará.

Esta perspectiva, de olhar para o inacabado buscando sua potencialidade de comunicação se tornou o alvo do Esboço, mas, seu enfoque tem se fechado nas artes visuais. Os VTs são construídos a partir dos sketchbooks de pintores, desenhistas e ilustradores e revelam passos que antecederam obras ou mesmo o flamar do artista entre linhas, cores e subjetivações. As entrevistas tentam acompanhar essa rede de conexões, sinapses e inspirações que regem os processos criativos, já que, como afirma Salles (2006) em muitos casos, não há fronteira entre esboço e obra, entre desenho e pintura.

No caso das artes visuais, os desenhos aparecem em cadernos e anotações de artistas, na maioria dos casos, como concretização do desenvolvimento de um pensamento marcadamente visual. No entanto também desempenham essa função de passagem, e sofrem traduções em meio à própria visualidade, pois como observa Sheila Lerner (2001), ao comentar a exposição dos desenhos Giacometti (Centro Pompidou, Paris, 2001): “O exercício gráfico pode ser o iniciador e até o constitutivo de outras linguagens plásticas” ... De um modo mais ou menos geral, poderíamos afirmar que estes desenhos de trabalho são promessas preliminares da realidade (SALLES, 2006, p.110).

Seguindo esta linha de pensamento, vários artistas vêm expondo seus rascunhos, anotações e cadernos no Esboço, como o artista Everton Leão (Figura 19), que afirma sempre ter um sketch por perto para registrar aquela ideia que chega quando ele menos espera, pois já se frustrou ao esquecer de *insights* que chegaram em momentos inusitados. Na entrevista, o artista também registra os períodos dos desenhos nos cadernos para acompanhar cronologicamente sua expressão ao longo do tempo.

Figura 19:
Frame do esboço com Everton Leão.



Fonte: Arquivo da TV Cultura do Pará.

É esta potencialidade de comunicação do momento de investigação do artista que o quadro busca revelar, pois, nesta fase, hipóteses visuais são testadas e deixam transparecer a natureza indutiva da criação e ainda, destaca Salles (2006), ressaltam a coleta que o artista faz do mundo, refletindo como ele se coloca física e psicologicamente em relação às coisas a sua volta. O resultado é um quadro que traz à tona poéticas, cores e entra na intimidade do ato criador, mostrando ao público camadas de sentido por trás da obra.

2.3. Localizando os apontamentos iniciais realizados neste capítulo

O intuito dos apontamentos feitos neste capítulo foi trazer uma maior compreensão sobre o programa Circuito - principalmente no que tange sua estruturação, assim como as induções teóricas que influenciaram essa estrutura já no início da pesquisa no Doutorado em Artes- para que no capítulo seguinte possam ser correlacionadas as teorias estruturantes deste projeto de pesquisa com o objeto de estudo, sem que haja necessidade de esclarecimentos que fujam a este objetivo. Isso também facilitará o acompanhamento das ideias e da metodologia do trabalho e ainda propiciará um maior diálogo entre as teorias e suas aplicações no Circuito.

É assim, em um sobrevoo inicial, que tentei revelar os elementos que vem construindo a identidade do programa, mas, reforço, eles são a ponta do iceberg. Por traz há uma estrutura teórica muito importante, balizadora, que considero ser o verdadeiro alicerce teórico do fazer do programa Circuito. Teorias que em associação, criam uma nova metodologia de trabalho que já é aplicada no objeto de estudo, mas que pode servir de referência para outros produtos televisivos especializados em arte.

3. CAMINHOS POSSÍVEIS E EXPERIMENTAÇÕES NO PROGRAMA CIRCUITO: ALICERCES TÉORICOS

Neste capítulo, serão apresentados os alicerces teóricos desta pesquisa. Inicialmente, ela retoma um método de compreensão de produtos televisivos voltados para a arte que parte da associação de conceitos de Crítica de Arte e de Jornalismo Cultural. Este método foi construído em minha dissertação de mestrado e foi aplicado apenas em matérias de telejornais. Nesta pesquisa, a inovação está na utilização do mesmo para construção de um programa especializado.

Ela é também ampliada com a inserção de estudos no campo da Arte-Educação, Mediação em Artes e do Edutenimento. No Edutenimento está uma contribuição singular da pesquisa, aplicando pela primeira vez o conceito a um programa especializado em arte.

Apesar desta pesquisa acontecer de forma interdisciplinar, colocando em diálogo as Artes e a Comunicação, ela entende que é preciso a televisão se colocar no campo das Artes para tratar sobre seus temas, daí a necessidade de focar, por exemplo, a Arte-Educação como forma agregar novos conhecimentos e informações ao conteúdo veiculado na TV.

Neste capítulo também será crucial a utilização da amostragem definida na metodologia do trabalho que são 20 programas (Tabela 2), sendo quatro de cada ano (2015, 2016, 2017, 2018, 2019). Eles foram escolhidos de forma aleatória, a partir dos quadros de produção do programa¹¹, a única regra estabelecida é que os programas do mesmo ano teriam que ser de meses distintos. A partir daí foi selecionada a seguinte amostra:

¹¹ Disponíveis no Anexo B.

Tabela 2:
Amostragem de edições do Circuito.

Amostra de edições do Programa Circuito			
EDIÇÕES DE 2015			
PGM 01 (25/06/15)	PGM 12 (10/09/15)	PGM 15 (01/10/15)	PGM 20 (05/11/15)
<ul style="list-style-type: none"> • CASA DA ATRIZ • SITE CULTURA PARÁ • DANÇA DE RUA • ELAINE ARRUDA/OFICINA STA TEREZINHA • CLIPE/ JALOO 	<ul style="list-style-type: none"> • MESTRE NATO • MIRAI CIA DE DANÇA • LEONEL FERREIRA – GRUPO MADALENAS • ÉDER OLIVEIRA (AMANDA) • CLIPE/ PARA UM TAL AMOR - JULIANA SINIMBU 	<ul style="list-style-type: none"> • ÓPERA/ FESTIVAL • HOLOFOTE VIRTUAL • CALIANDARES COM LUCAS GUIMARÃES (MÚSICO DE ABAETETUBA) • FERNANDO MEIRELLES • TRECHO DE UMA APRESENTAÇÃO DO FESTIVAL DE ÓPERA 	<ul style="list-style-type: none"> • CARIMBÓ • DA TRIBU/ ESPAÇO CULTURAL • CAMILA HONDA • EMANUEL NASSAR (ARTISTA VISUAL) • VIDEODANÇA – ENCANTADA
EDIÇÕES DE 2016			
PGM 04 (28/04/16)	PGM 05 (05/05/16)	PGM 17 (15/09/16)	PGM 23 (03/11/16)
<ul style="list-style-type: none"> • STREETRIVER (GRAFITE/ARTE DE RUA) • NA CUIA (REVISTA CULTURAL) • FILIPE ALMEIDA (ILUSTRAÇÃO) • PAES LOUREIRO (LITERATURA) • VIDEOARTE URUBU REI 	<ul style="list-style-type: none"> • PRODUÇÃO DE HQ (LITERATURA/ARTE S VISUAIS) • LIVRO CARLOS GOMES (LITERATURA/MÚSICA) • PELÉ DO MANIFESTO (MÚSICA) • SEGTOWIK (CINEMA/AUDIOVISUAL) • CLIPE/ VOCÊ ME AMA, MAS - NATÁLIA MATOS AUTORIZADO 	<ul style="list-style-type: none"> • CINECLUBISMO CINERD • SÉRIE OPALA/ ZÉ MARIA • MAQUIAGEM EFEITOS ESPECIAIS (NELSON BORGES) • PEDRO VERIANO • CAPÍTULO - SÉRIE OPALA 	<ul style="list-style-type: none"> • ALEXANDRE SEQUEIRA/ CASA SÃO JERÔNIMO • LEOCI MEDEIROS • AUREO DE FREITAS • CLIPE OVA
EDIÇÕES DE 2017			
PGM 01 (20/04/17)	PGM 14 (24/08/17)	PGM 20 (05/10/17)	PGM 25 (16/11/17)
<ul style="list-style-type: none"> • ATELIER GERALDO TEIXEIRA • LIVRO/ PAES LOUREIRO • PROJETO EU AINDA TE AMO • CRIOLO • CLIPE CRIOLO 	<ul style="list-style-type: none"> • TEMBÉ • LIVRO/ AGUARRÁS • ROBERTO BARRETO (BAIANASYSTEM NO SERASGUM) • MARCO ANTONIO MOREIRA • CLIPE PLASTIC PEOPLE- PRODUZIDO POR ALUNOS DA UFPA 	<ul style="list-style-type: none"> • ÇAIRÉ • EP MARMENINO • PETCHÓ SILVEIRA – ARTISTA PLÁSTICO • CHICO MALTA – MÚSICO DE SANTARÉM • CLIPE/ CHICO MALTA 	<ul style="list-style-type: none"> • CIA MODERNO DE DANÇA/ 15 ANOS • LAB DE ANIMAÇÃO DO CURRO • ZIENE DE CASTRO - CINEASTA • MAKING OF/ MULHER DO TAXI DE ZIENE CASTRO.
EDIÇÕES DE 2018			
PGM 01 (29/03/18)	PGM 03 (12/04/18)	PGM 09 (24/05/18)	PGM 11 (07/06/18)
<ul style="list-style-type: none"> • MOSAICO • EP LAUVAITE PENOSO • SIMÕES (ARTISTA VISUAL) • JOÃO WAINER (DIRETOR/ AUDIOVISUAL) • CLIPE DE JOÃO WAINER: BOA ESPERANÇA – EMICIDA 	<ul style="list-style-type: none"> • CASA DA LINGUAGEM • PALAVRA ARTHUR NOGUEIRA • FOTOGRAFIA BRENO BARROS • AFONSO MEDEIROS 	<ul style="list-style-type: none"> • CURTA DE FICÇÃO/ RAIMUNDO QUINTELA • PALAVRA KADU SANTORO (ATOR) • TADEU LOBATO (ARTISTA VISUAL) • PINDUCA • CLIPE DO PINDUCA 	<ul style="list-style-type: none"> • CHICO BRAGA/ MÚSICO DE ALGODOAL • PALOMA FRANCA/ ESCRITORA • GALERIA/ JUAN DANÇA • NAZARÉ PEREIRA • CLIPE LÁ VOU EU DE NAZARÉ PEREIRA
EDIÇÕES DE 2019			

PGM1 (24/01/19)	PGM2 (31/01/19)	PGM6 (07/03/19)	PGM7 (14/03/19)
<ul style="list-style-type: none"> • MUSEU / DICA FRAZÃO • PALAVRA/ LU BORGES • GALERIA MARIA LIDIA (CANTORA) • MARIANO KLAUTAU (FOTÓGRAFO) • CURTA/ OBRA PRIMA 	<ul style="list-style-type: none"> • FIDA (FESTIVAL INTERNACIONAL DE DANÇA) • EP/ KIKITO • GALERIA/ ADRIO DENNER (FOTÓGRAFO) • SILVAN GALVÃO (MÚSICO DE SANTARÉM) • CLIPE PUXIRUM SILVAM GALVÃO 	<ul style="list-style-type: none"> • MUSEU DA UFPA • PALAVRA/ BERNARD FREIRE • GALERIA VERONIQUE ISABELLE (ARTISTA VISUAL E ANTROPÓLOGA) • LARIZA XAVIER-CANTORA • CLIPE/ LARIZA XAVIER 	<ul style="list-style-type: none"> • CINE CLUBE TERRA FIRME • EP/ RAIDOL • GALERIA DANIEL LEITE (POEME-SE) • VOLNEY NAZARENO (QUADRINISTA) • CURTA/ MANAS KILL
MSTERIAIS ADICIONAIS SELECIONADOS (MATÉRIAS E UM PROGRAMA):			
PGM 03 (21/04/16) MESTRE LAURENTINO PGM 03 (21/04/16) MESTRE ZENÓBIO PGM 04 (16/07/15) PROJETO CIRCULAR PGM 07 (06/08/15) VIDEODANZA PGM 11 (16/06/16) PÁSSAROS JUNINOS FELIPE PGM 12 (23/06/16) INSTITUTO ARRAIAL DO PAVULAGEM PGM 15 (01/09/16) VIDEOMAPPING PGM 18 (22/10/15) AUTO DO CÍRIO PGM 26 (17/12/15) NU NA ARTE PGM 28 (08/12/16) PERFORMANCE DRAG PGM 28 (08/12/16) BERNA REALE ESPECIAL SOBRE CINEMA: PGM17 (15/09/2016) CINECLUBISMO; ZÉ MARIA, DIR. MINSSÉRIE OPALA; MATÉRIA/ MAQUIAGEM DE EFEITO ESPECIAIS; ENTREVISTA COM PEDRO VERIANO (CRÍTICO DE CINEMA); CAP. DA MINISSÉRIE OPALA. PGM 07 (01/06/17) FEMININO NA ARTE PGM 09 (15/06/17) GALERIA/ ESCRITORA SUELLEN COUTO PGM 09 (15/06/17) PALHAÇOS TROVADORES PGM 10 (22/06/17) MATÉRIA “ESCRITORES DA PRAIA” PGM 11 (29/06/17) DANIEL LEITE/ ESCRITOR PGM 13 (17/08/17) GRAFITES SÃO CAETANO PGM 27 (30/11/17) LUTHERIA LIVRO PGM 02 (05/04/18) ESBOÇO/ ALINE FOLHA PGM 04 (19/04/18) IRACEMA VOA PGM 06 (03/05/18) PALAVRA/ RENATO TORRES PGM 13 (21/06/18) MUSEU DE ARTE SACRA PGM 13 (30/08/18) GALERIA LIVRAMENTO PGM 17 (13/09) THEATRO DA PAZ PGM 18 (20/09/18) ESBOÇO/ EVERTON LEÃO ESPECIAL DE CARNAVAL: PGM5 (21/02/19) MATÉRIA CARNAVAL; CD LIGA DAS ESCOLAS; ENTREVISTA COM MIGUEL SANTA BRIGIDA; CLIPE FESTA DO TUBARÃO - DONA ONETE			

Fonte: ANDRADE, 2020.

Além das 20 edições, também foram selecionadas 24 matérias com temáticas diversificadas e de anos distintos e dois programas especiais, um sobre cinema (exibido em 2016) e outro sobre carnaval (exibido em 2019), pois foram conteúdos considerados desafiadores ou inovadores pela equipe do programa e, por isso, podem somar informações sobre o trabalho desenvolvido. Acredita-se que a amostragem definida é capaz de dar conta do universo do objeto de estudo nos quesitos validade e confiabilidade, pois abarca vários quadros e linguagens exibidas pelo Circuito. Após as reflexões teóricas, a amostra será utilizada para compreensão prática de teorias, em uma reflexão sobre a presença ou ausência de conceitos no programa.

3.1. Crítica de Arte e Jornalismo Cultural

Como explicado anteriormente, durante a minha dissertação de mestrado construí um método para a definição dos pilares que devem sustentar a informação em arte a partir de uma pesquisa que já acontecia interdisciplinarmente: entre os campos da Arte e da Comunicação. O objetivo era entender se estes pilares estavam presentes em produtos audiovisuais que tratavam da temática artística (naquele momento enfoquei as matérias veiculadas em telejornais).

Após leituras e estudos, decidi associar conceitos de Crítica de Arte e de Jornalismo Cultural. Cada um deles, de dentro de seu campo (Arte e Comunicação, respectivamente), tem um objetivo em comum que é o de compreender a obra, percebendo que ela vai além de um objeto tido como pronto e traz com ela uma rede de conexões muito maior. A Crítica de Arte, principalmente, entende que é preciso dar conta dessa globalidade para compreender a obra. E que elementos fazem parte dessa globalidade? Quais seriam esses pilares? Cruzando os conceitos cheguei a definição de alguns deles.

Para apresentá-los decidi fazer uma pequena revisão bibliográfica da pesquisa realizada no mestrado e acrescentei a ela novos autores e reflexões, pois a revisão visou também aprofundar o estudo e sanar algumas lacunas deixadas anteriormente, como por exemplo o mapeamento sobre mais autores que pudessem contribuir com o aprofundamento das reflexões sobre Jornalismo Cultural - como Ballerini (2015), Pena (2005), Melo (2010), Silva (2011) e Morin (1997).

Usar o método em trabalhos futuros foi uma das considerações vislumbradas pela dissertação e a pesquisa no doutorado trouxe esta oportunidade e segue alinhada ao propósito de valorização do campo da Arte. Refazendo a caminhada de teorizações, é indispensável definir as áreas da Crítica de Arte e do Jornalismo Cultural, para posteriormente correlacioná-las.

O Jornalismo Cultural é uma especialidade jornalística que se constitui ainda nos primórdios da profissão através das segmentações do impresso em editoriais como política, esporte, economia, polícia. Segundo Melo (2010), o historiador Peter Burke aponta o surgimento desta especialidade no final do século XVII, um período que os jornais se consolidavam em termos de difusão, periodicidade e aceitação mercadológica. Jornais como *The Transactions of the Royal Society of London* e *News of Republic of Letters* traziam

cobertura de obras culturais, literárias, artísticas e resenha de livros (invenção deste período).

Apesar destas primeiras induções, autores concordam em apontar como um marco do jornalismo cultural a criação da revista diária *The Spectator*, em 1711, em Londres. Criado pelos ensaístas Richard Steele e Joseph Addison, o veículo abordava temáticas como ópera, literatura, música, teatro, política e costumes.

A revista falava de tudo.... Podia tratar dos novos hábitos vistos numa casa de café, como temas em discussão e roupas da moda, ou então criticar o culto às óperas italianas e o casamento em idade precoce. Podia citar Xenofonte para satirizar a falta de modéstia dos ingleses e Dom Quixote para atacar a mania de ridicularizar o outro por meio de risadas...A *The Spectator* se dirigia ao homem da cidade, “moderno”, isto é, preocupado com modas, de olho nas novidades para o corpo e para a mente, exaltado diante das mudanças no comportamento e na política. Sua ideia é de que o conhecimento era divertido, não mais a atividade sisuda e estática, quase sacerdotal, que os doutos pregavam (PIZA, 2003, p.12).

Após a *The Spectator*, o segmento cultural se multiplicou pela imprensa e surgiram vários impressos dedicados ao tema que obteve grande valorização, se tornando tão influente quanto política ciência e educação, na Europa do século XVIII.

No Brasil, a realidade é outra. O Jornalismo Cultural só se consolida no final do século XIX. Ele nasce estreitamente ligado à literatura, tendo como precursores grandes escritores brasileiros.

Nasce bem representado por Machado de Assis (1839-1908) e José Veríssimo (1857-1916). A partir desse momento, o jornalismo cultural ganha contornos mais definidos, sendo ainda conduzido por grandes nomes da literatura, da política e da filosofia, como Oswald de Andrade e Mário de Andrade. Ganha expressão máxima em 1928, com a criação da revista *O Cruzeiro*, que teve como colaboradores, entre outros, José Lins do Rego, Vinícius de Moraes, Manuel Bandeira, Rachel de Queiroz e Mário de Andrade, e era ilustrada por Di Cavalcanti e Anita Malfatti. (MELO, 2010, p.2)

Estes nomes foram fundamentais para o fortalecimento do Jornalismo Cultural no país. A partir da segunda metade do século XX, os jornais impressos nacionais incorporaram o caderno de cultura como parte das edições diárias. Os jornais e revistas passaram a dar mais espaço para a crítica e para a informação sobre a cena literária e cultural, mas isso se transformou no final do século XX, quando o Jornalismo Cultural brasileiro sofreu influências pelo formato das outras editoriais e enfraquecendo a análise, o debate e a crítica. O aspecto mercadológico também influenciou na perda de profundidade dos conteúdos. As pressões por lucro obrigaram os intelectuais e escritores a se adaptarem a produção acelerada de notícias, deixando de lado suas opiniões e reflexões, afinal, eles dependiam da renda e da visibilidade da imprensa para a vida artística que seguiam paralelamente (ZILBERMAN, 2001).

O segmento cultural brasileiro, infelizmente, vai seguir nesta caminhada reducionista. Ao longo de sua história os textos foram encurtando e se tornando superficiais, beirando a futilidade, dando corpo à matérias exaltando grifes e celebridades, além de visibilidade acrítica aos grandes lançamentos da indústria do entretenimento, reproduzindo releases¹². As poucas páginas dedicadas à temas como artes, espetáculos e crítica, dividem espaço com entrevistas e matérias sobre a vida dos artistas, moda, gastronomia, em busca de uma leveza de informações atraente ao leitor – ou pelo menos que o marketing das empresas assim julgue - pouco se aprofunda sobre às temáticas abordadas pelo jornalismo cultural. Esta observação não se trata de um preconceito com os mais variados temas, eles podem e devem ter espaço, o que se questiona é o tom de frivolidade com que são emitidos (ANDRADE, 2011).

O fato que se constata, em todas as editoriais e cadernos ditos culturais em particular, é o aumento da arrogância opinativa e baixa densidade de autores criativos, sutis, aptos a lidar com o conflito das verdades, com a curiosidade aberta para a diferença ou com a percepção não engessada pelas hierarquias de valores. Seja na interpretação dos acontecimentos, seja no ensaio prospectivo ou na retrospectiva crítica, os jornalistas assinam com muita afoiteza textos que, submetidos a parâmetros contemporâneos da produção simbólica, têm mais rasuras do que as velhas e preciosas matérias do anonimato antigo. O Jornalismo Cultural que guarda a aura do mundo intelectual, não escapa desse reducionismo e, seguidamente, comete crimes contra a produção artística, sobretudo a local, nacional e regional (MEDINA, 2001, pp.38 e 39).

Essas questões funcionam como provocação não só sobre como os conteúdos culturais estão sendo construídos e visibilizados pela mídia, mas também sobre a necessidade de se refletir sobre o conceito de Cultura para se pensar sobre o papel do Jornalismo Cultural.

As reflexões sobre Cultura e Comunicação se fortaleceram no início do século XX, principalmente com estudos enfocando os meios de comunicação de massa. Entre 1920 e 1930, Adorno e Horkheimer desenvolveram, na Escola de Frankfurt, a Teoria Crítica e cunharam o termo indústria cultural para se referir a organização sistêmica dos meios de comunicação de massa na produção e veiculação de produtos culturais, levando ao público pensamentos padronizados e de manutenção, o que para estes pensadores gera uma perda da essência da cultura e da arte, elas perdem sua dimensão transcendental. Apesar do olhar determinista em relação a manipulação de um público visto como vulnerável e controlável, Adorno e Horkheimer influenciaram na perda de um olhar inocente sobre a produção de conteúdos sobre cultura pela mídia.

¹² Texto informativo distribuído à imprensa para a divulgação de notícias sobre um cliente (produto, serviço, ação, etc.). É escrito por profissionais da assessoria de imprensa, normalmente jornalistas.

Na segunda metade do século XX, outras escolas trouxeram mais contribuições para o tema, como a francesa e a Teoria Culturoológica e a inglesa e os Estudos Culturais, e assim, muitos estudos sobre Cultura vem se desenvolvendo ao longo das décadas, formando uma densa e diversificada bibliografia, que não pretendemos aqui aprofundar para não fugir do cerne desta pesquisa. Vamos nos limitar a nos localizar algumas percepções que julgamos necessárias para definições do que compete ao Jornalismo Cultural abarcar.

São reflexões como as do sociólogo e antropólogo francês Edgar Morin que define cultura como “um corpo complexo de normas, símbolos, mitos e imagens que penetram o indivíduo em sua intimidade, estruturam os instintos, orientam as emoções” (MORIN, 1997, p. 15). Nesta concepção mais ampliada, Morin afirma que a cultura é viva e está em constante transformação pois ao mesmo tempo que os sujeitos incorporam referências culturais, a experiência deles também orienta a cultura. Longe de uma percepção dicotômica entre cultura erudita e cultura popular, ele entende ainda que ela se manifesta de várias formas e que a cultura de massa - produzida segundo normas de fabricação industrial e técnicas de difusão maciça para atingir grandes aglomerados sociais – é apenas uma das formas possíveis de cultura, pois as sociedades modernas são policulturais, existem outras culturas, como a nacional, a clássica, a popular.

A cultura de massa é uma cultura: ela constitui um corpo de símbolos, mitos e imagens concernentes à vida prática e à vida imaginária, um sistema de projeções e identificações específicas. Ela se acrescenta à cultura nacional, à cultura humanista, à cultura religiosa, e entra em concorrência com estas culturas (MORIN, 1997, p. 16).

Sem o objetivo de exaltar a cultura de massa, mas de entendê-la como objeto capaz de guardar características do seu tempo, Morin (1997) questiona o fato de intelectuais a renegarem veementemente, pois, ao fazerem isso, deixam de compreendê-la de um ponto de vista histórico-sociológico capaz de trazer informações sobre o contexto em que essas manifestações ocorrem.

Para Santos (1983), cada cultura é resultado de uma história particular e também das relações e interações com outras culturas. Não deve haver hierarquia entre as formas de cultura que podem se referir não só a sociedade, mas também aos grupos que a formam, então podemos falar em cultura brasileira e, dentro desta, em cultura nordestina, cultura nortista e assim por diante. O autor reforça que há uma pluralidade de possibilidades de compreensão da questão.

Cultura está muito associada a estudo, educação, formação escolar. Por vezes se fala de cultura para se referir unicamente às manifestações artísticas, como o teatro, a

música, a pintura, a escultura. Outras vezes, ao se falar na cultura da nossa época ela é quase que identificada com os meios de comunicação de massa, tais como o rádio, o cinema, a televisão. Ou então cultura diz respeito às festas e cerimônias tradicionais, às lendas e crenças de um povo, ou a seu modo de se vestir, à sua comida, a seu idioma (SANTOS, 1983, p. 22).

Então, depreende-se que a cultura é formada por um conjunto de traços distintivos que passam por questões materiais e imateriais (como a espiritualidade e a intelectualidade) contemplando elementos como as belas artes, os modos de vida, valores, símbolos, tradições, dentro outros. Isso abre um leque de possibilidades para o jornalismo cultural e o desafio de se reconfigurar para abarcar estas temáticas. Para Melo (2010), é indispensável um olhar reflexivo não só para as artes, mas também para as “novas temáticas, que ganham status cultural: objetos/design, moda/comportamento e culinária; além do desafio de tratar sem preconceito e com profundidade os objetos da indústria cultural”. Visão compartilhada por Silva (2011) que acredita que a cultura teria aumentado o seu espectro dentro das mídias, tendo começado por pautas sobre cinema, passando pela música popular, gastronomia, televisão, moda e mais recentemente o design e a arquitetura. Há, para Silva, uma mudança na própria definição de cultura utilizada no jornalismo, passando para uma vertente mais próxima antropologia e afastada de uma concepção aristocrática ou elitista. Mas ela ressalta que esta visão está ainda muito fragmentada (SILVA, 2011).

Apesar da proposição de refletir sobre as temáticas que competem a especialidade do Jornalismo Cultural, esta pesquisa busca seu atrelamento mais tradicional, que é ao campo da Arte, porém concordamos que é imprescindível abrir espaço para os outros temas, afinal, a inclusão favorece um uso democrático da comunicação.

Como venho apontando ao longo desta pesquisa, o espaço na mídia é muito importante para valorização do campo da arte e o jornalismo cultural pode favorece-lo ao fazer circular na sociedade informações sobre ele, divulgando as produções para o público. Os conteúdos especializados arte podem ser o convite a vivenciar obras, espetáculos, artistas.

Dentro do processo de seleção de informações sobre arte pelos veículos de comunicação, autores convergem sobre a necessidade de se desprender das agendas de eventos culturais e abrir espaço para conhecer artistas, escolas, tendências e obras do presente e até do passado, por que não? Como ressalta Melo (2010, p.4), é papel do Jornalismo Cultural não se limitar a temáticas como “lançamentos de CDs, livros e exposições de artistas consagrados para poder, enfim, compreender o sentido forte de cultura, explorando mais as implicações das obras

na sociedade do que, propriamente, reduzir-se a uma agenda de eventos”. Ballerini (2015) também alerta para a valorização excessiva da notícia-agenda (ou notícia-acontecimento, notícia-lançamento) em detrimento da investigação jornalística que pode contribuir muito para a melhoria da qualidade da vida cultural dos receptores, mas a via da investigação possui obstáculos como a dependência da publicidade e as pressões por entretenimento atreladas a venda de ingressos e lucro.

O jornalismo cultural também enfrenta outro grande desafio no Brasil: evitar que haja um nivelamento generalizado por baixo, dando mais espaço a manifestações em qualidade, criadas pela indústria com o objetivo de fazer dinheiro. É evidente que a indústria do entretenimento não se preocupa com a arte, mas com o bolso, e essa tendência gera um repertório equivocado e pobre. Ou seja, é a redundância impiedosa: tem espaço porque vende e vende porque tem espaço (BALLERINI, 2015, p.11).

Assim, a submissão ao cronograma de eventos culturais influi na superficialidade dos conteúdos, mais que dar notícias, é salutar a realização de reportagens¹³ que possam ampliar o acesso a produtos culturais desprovidos de uma utilidade prática imediata, pois “a imprensa cultural tem o dever do senso crítico, da avaliação de cada obra cultural e das tendências que o mercado valoriza por seus interesses, e o dever de olhar para as induções simbólicas e morais que o cidadão recebe” (PIZA, 2003, p. 45).

Se é dever da imprensa propiciar ao público conteúdos relevantes, é seu dever também pluralizar as vozes em seus veículos, abrindo espaços para os diversos atores sociais que fazem parte da cena artística, sem menosprezar entrevistados ou temáticas. É fundamental olhar as pautas sem preconceitos e abordá-las sem juízos de valor, gostos, maniqueísmos ou simplismos. A fundamentação aqui não é de ordem pessoal, ou por afinidade estética, e sim da ordem informativa, levantando conteúdos segundo padrões jornalísticos de apuração. Um álbum de música pop ou um festival de ópera merecem a mesma acuidade de trabalho.

Em sua construção, o jornalismo cultural tem que seguir as velhas regras de um bom texto jornalístico, buscando clareza, coerência e agilidade. Também deve informar o leitor sobre as características gerais da obra, sua estrutura, sua linguagem, apontar sua história, falar de seu autor e da importância do mesmo, assim como os temas e percepções com que trabalha. E, principalmente, tem que ser um texto que demonstre criatividade e preparo intelectual para ir além do objeto analisado, usando-o para refletir sobre um aspecto da realidade (ANDRADE, 2011, p.41).

As construções de matérias passam por três fases: produção, reportagem e edição. Até

¹³ Aprofundamento de informações sobre determinado tema, com levantamento de conteúdo, entrevistas e busca de várias versões sobre o mesmo.

que cheguem ao público. Na fase de produção são feitas pesquisas para a confecção da pauta¹⁴. Este serviço normalmente é feito por um jornalista no cargo de produtor, mas com o enxugamento das equipes nas empresas, muitos jornalistas acabam acumulando a função de produtor com a de repórter. A resposta a algumas questões que contribuem com a objetividade jornalística surge desde a fase de pesquisa e se aprofunda durante o fazer da reportagem. São informações fundamentais para o cumprimento de elementos como o lide e a narrativa em pirâmide invertida, técnicas de construção das matérias visando diminuir ao máximo a entropia dos conteúdos, facilitando sua compreensão por um público heterogêneo. Pena (2007) define o lide como um relato sintético que deve responder a perguntas básicas, o mais tradicional traz as seguintes questões: o quê, como, onde, quando e por quê. O autor também afirma que há variações de lide, e apresenta um outro formato viável e que inclui mais questões como: Quem fez? O quê? A quem? Quando? Por quê? Para quê? Onde? Como? Com que desdobramentos?

Essa sistematização costuma ser mais utilizada para matérias factuais, porém, possuem tanta força que estão presentes na generalidade de formatos jornalísticos. Existem também variações estilísticas de lide, que contribuem para um não engessamento do texto. Em síntese, o autor revela um grupo de funções exercidas pelo lide:

Apontar a singularidade da história; informar o que se sabe de mais novo sobre um acontecimento; apresentar lugares e pessoas de importância para entendimento dos fatos; oferecer o contexto em que ocorreu o evento; provocar no leitor o desejo pelo restante da matéria; articular de forma racional os diversos elementos constitutivos do acontecimento (PENA, 2007, p. 43).

Além do lide, a estrutura narrativa jornalística também utiliza o sistema da pirâmide invertida que hierarquiza o relato dos fatos de forma a iniciar com o que é considerado mais significativo e a posteriori apresentar o que é menos essencial, ou possui menor apelo, em relação ao assunto tratado, essa estrutura é “resultado de experiências decantadas pelo tempo e que se cristalizaram no século 20 num tipo de texto que se tornou hegemônico entre jornalistas do mundo inteiro” (PEREIRA JUNIOR, 2009, p.113). Todos os veículos, do impresso a televisão, acabam assumindo estas características da narrativa jornalística em busca de objetividade. O texto sofre algumas adequações, principalmente em veículos como a televisão e o rádio que têm como característica a instantaneidade, ou seja, a informação precisa ser entendida no exato momento de sua transmissão. Na TV, por exemplo, o texto tem que acrescentar conteúdos à imagem ou mesmo tentar direcionar a compreensão a respeito do assunto mostrado pela

¹⁴ Resumidamente, a pauta jornalística é um documento contendo informações sobre o tema da matéria, sobre entrevistados e locais das entrevistas.

imagem, já no rádio, ele deve ser mais explicativo e direto, afinal o único suporte comunicativo é o som. Em síntese, “o texto jornalístico, seja em veículo impresso ou eletrônico, deve ser claro, conciso, direto, preciso, simples e objetivo. São normas universais, de absoluto consenso na TV, no rádio, na internet, em jornal ou revista” (BARBEIRO, 2002, p. 97)

Em se tratando de aplicações destas estruturas ao Jornalismo Cultural, a objetividade não exclui do texto a possibilidade de boas metáforas, bom humor ou poesia, características que não são bem aceitas em outros segmentos, como política e economia, por exemplo. O texto pode seguir padrões, mas deve ser atraente, combinando atributos como a riqueza de conteúdos e a boa apuração – proveniente do levantamento sobre números, fontes, documentos, publicações, pesquisas e histórias- explorando diversidade de opiniões nas entrevistas, ouvindo especialistas e, assim, ser capaz de trazer novas reflexões para o público a partir de um material com credibilidade e volume de informações, estabelecendo uma relação de confiança não só com os receptores, mas também com as fontes que lhe concederam entrevista.

Todos estes aspectos são desafiadores, mas ainda há muitos caminhos a serem percorridos. Piza (2003) traz outras possibilidades editoriais pouco exploradas pelo jornalismo cultural, como reportagens sobre tendências ou questões em debate no meio artístico. “Esse jornalismo ainda é pouco praticado, e o que tende a ser feito é apenas a exaltação de uma nova moda, a qual em geral não passa de um modismo, com duração de alguns meses e desprezível herança cultural (PIZA, 2003, p. 83).

Voltando para um termo da área que tenho repetido ao longo do texto, eu gosto da palavra “matéria” -aplicada pelo jornalismo às narrativas nos mais variados suportes, seja impresso, eletrônico ou digital- porque me traz a sensação de barro a ser moldado e eu vejo esta viabilidade nas matérias produzidas pelo jornalismo cultural, em sua pulsação em busca de atualização e sobrevivência elas podem ser moldadas de novas formas. Na necessidade de se reinventar, o jornalismo cultural está aberto ao novo. E foi por essa característica que decidi levantar os elementos estruturantes dentro de um pensamento de Crítica de Arte, no campo da Arte, para conectá-los aos elementos que fazem parte da narrativa jornalística, propiciando um aprofundamento na construção das matérias a partir desta interação-soma entre as áreas.

E aqui, iniciamos pela necessidade de apresentar a área de Crítica de Arte, suas relações e estruturações. Alguns autores foram primordiais na construção do conhecimento sobre a área, que está em conexão com a história da arte, dentre eles, o pesquisador Giulio Carlo Argan, que

se dedica ao tema e contribuiu com esta pesquisa a partir de três títulos publicados¹⁵. De fato, há aqui uma grande afinidade com os pensamentos do autor. Segundo a obra de Argan (2010), a crítica de arte é hoje uma disciplina autônoma e especializada que possui metodologias próprias para avaliar as obras artísticas. Historicamente, as obras sempre foram objetos de juízo de valor e consideradas componentes do patrimônio cultural, sendo necessários cuidados por parte da sociedade com sua conservação, transmissão ou até mesmo sua eliminação (quando consideradas inadequadas em determinado contexto).

Aprofundando um pouco mais a compreensão sobre esta história da crítica de arte, temos as contribuições de Venturi (2007), sendo seu livro tido como uma referência sobre o tema, ao abranger desde a Grécia no século III a. C. até o século XX. Ele defende a necessidade de entender que o pensamento concreto sobre a arte se realiza no juízo (análise através de critérios a serem determinados pelos críticos) e na confluência entre a crítica e a história. Para ele, além de enquadrar a obra em relação ao seu autor e relacioná-la com outras obras de tendência afim ou oposta, é fundamental situa-la historicamente, pois “um crítico que julga uma obra de arte sem fazer a sua história, julga sem compreender” (VENTURI, 2007, p.27) e justifica seu ponto de vista através de um pensamento de Croce (1910) onde:

A crítica de arte parece enredar-se em antonímias semelhantes àquelas que Imanuel Kant já formulara. Por um lado a tese: <<uma obra de arte só pode ser compreendida e julgada se reconduzirmos aos elementos que lhe deram origem>>, seguida pela conveniente demonstração de que, se assim não fizesse, a obra de arte passaria a ser algo de isolado do complexo histórico a que pertence e perderia seu verdadeiro significado. A esta tese contrapõe-se, com igual energia, a antítese: <<Uma obra de arte só pode ser compreendida e julgada por si mesma>>; e também aqui se segue a demonstração de que, se não fosse assim, a obra de arte não seria obra de arte, já que seus elementos dispersos se agitam também nos espíritos dos não artistas, e artista é apenas aquele que encontra a nova forma, isto é, o novo conteúdo, que é, afinal, a alma da nova obra de arte.

A solução da antonímia acima exposta é: que uma obra de arte tem, sem dúvida, valor por si mesma; mas este <<por si mesma>> não é qualquer coisa de simples, de abstrato, uma unidade aritmética; é, pelo contrário, algo de complexo, de concreto, de vivo, um todo composto por partes. Compreender uma obra de arte é compreender o todo nas partes e as partes no todo. Ora, se o todo só se conhece através das partes (e aqui está a verdade da primeira proposição), as partes só se conhecem através do todo (e esta é a verdade da segunda proposição). A antonímia é de tipo kantiano; a solução é de tipo hegeliano.

Esta solução estabelece a importância de interpretação histórica para a crítica estética; ou melhor, estabelece que a verdadeira interpretação histórica e a verdadeira crítica estética coincidem (CROCE, 1910 apud VENTURI, 2007, p. 28).

Assim, história e crítica de arte são conectadas para que seja possível a compreensão da

¹⁵ Guia de História da Arte, de 1994. História da Arte Como História da Cidade, de 2005. Arte e Crítica de Arte, de 2010.

obra de arte. Esta compreensão não acontece sem o conhecimento das condições em que a obra surgiu e também não é compreensão se não for juízo. Para Venturi (2007) juízo é o ponto de chegada da história crítica da arte e pode ser representado como a coincidência do conceito universal de arte e da intuição da obra de arte individual. Em Argan (1994), a obra de arte se destina a durar no tempo não apenas por aquilo que significou no contexto de seu surgimento, mas também pelo que significa depois e até pelo que ainda significará no futuro e parte dessa existência duradoura reside no juízo, pois ele a reconhece como obra artística.

O primeiro juízo sobre a obra é implicitamente formulado pelo próprio artista que a realizou, no próprio momento em que, considerando-a completa, deixa de trabalhar nela e a entrega ao mundo: desde então também para ele a obra é objeto de crítica, de juízo, de avaliação histórica. Todos os juízos pronunciados sobre a obra (e por vezes não pronunciados: também o silêncio pode ser um juízo) demonstram que ela foi considerada um problema a enfrentar e resolver, e como tal é transmitida à nossa cultura e proposta ao nosso julgamento. Na medida em que cada cultura é a crítica da cultura precedente, a nossa apenas pode formular um juízo próprio como crítica dos juízos precedentes. Resumindo, pode dizer-se que a história da arte, sendo história dos juízos emitidos sobre obras de arte, é a história da crítica de arte (ARGAN, 1994, pp. 29-30)

Independente do juízo artístico ser de ordem estética ou moral, ele sempre será um juízo histórico. Então, além de declarar se a obra é obra de arte e tem valor artístico, tem que localizá-la espacial e temporalmente, também a coordenando com outras obras as quais está relacionada, explicando a situação em que foi produzida e suas consequências. “O juízo, que reconhece a qualidade artística de uma obra, dela reconhece ao mesmo tempo a historicidade” (ARGAN, 1994, p.19).

O juízo vem desde a Antiguidade, o que pode ser comprovado por uma vasta literatura, em estilo cronístico, ensaísta, memorialista, teórico, histórico, biográfico, erudito, interpretativo, entre outros, constituída ao longo da história da humanidade. (ARGAN, 2010). Suas raízes iniciaram com os gregos e romanos, passando pela Idade Média com fortes contribuições dos italianos e pelo período barroco com domínio de franceses e italianos, para se consolidar no século XVIII, quando a arte se transforma em assunto de pesquisas, teorias e discussões, ganhando autonomia através de seu reconhecimento por uma nova ciência filosófica denominada Estética. “Pela primeira vez a crítica de arte propriamente dita encontrou a sua forma nas crônicas das exposições. Pela primeira vez a história da arte foi concebida de modo realmente independente das vidas dos artistas” (VENTURI, 2007, p.133)

Antes do século XVIII as oportunidades da crítica de arte encontravam-se nos tratados de arte e na vida dos artistas, mas o século XVIII trouxe com as exposições de arte, especialmente na França, a oportunidade das crônicas escritas. Isto é: a crítica de arte

encontrou sua forma natural. Já não se tratava em inserir juízos entre as notícias sobre os artistas e as normas da arte: tratava-se de escrever unicamente para dizer a própria opinião sobre um grupo de obras ou de artistas. E como esses artistas eram contemporâneos do crítico, impunha-se o desejo de chegar até aos princípios pela impressão direta da obra, de controlar na obra a verdade dos princípios, de entender a obra no conjunto da personalidade do artista e de entender essa personalidade na variedade dos gostos contemporâneos; impunha-se em resumo, o desejo de encontrar uma relação entre a síntese da obra de arte e todos os elementos que a constituem. A crítica de arte, embora executada de modo apressado e superficial, assumia o caráter de crítica de atualidade. E isso não teria sido possível sem a filosofia do iluminismo e o seu novo interesse em encontrar a razão dos fatos pela análise desses mesmos fatos. (VENTURI, 2007, p.139)

Neste período, a crítica de arte alcança diversos níveis, como o filosófico, o informativo e o jornalístico. O conceito de qualidade suplanta o conceito de belo para definição do valor artístico da obra, característica que permanece ainda hoje. Esta “qualidade” não se traduz de modelos, mas se obtém do decurso do processo expressivo, então o crítico precisa refazer este percurso operativo do artista, observando sua continuidade e coerência. Conclui-se que a obra de arte é resultado de um procedimento, um comportamento artístico e o conhecimento das experiências dos diversos modos de procedimentos artísticos são fundamentais para o crítico reconhecê-la em sua autenticidade. “A qualidade é a mesma coisa que autenticidade” (ARGAN, 2010, p.134).

Ao longo do século XIX e XX seguiram-se contribuições esporádicas e pontuais à crítica de arte, mas nem por isso menos importantes, advindas de filólogos, arqueólogos e peritos. No século XIX, os críticos franceses ensinam que é necessária a sensibilidade e a comunhão de experiências com os artistas para a intuição crítica. Entre final do século XIX e início do XX, com os vastos estudos sobre temáticas artísticas, delinearam-se duas tendências, uma historicista, atendo-se ao levantamento de dados sobre aspectos históricos e reconstituindo personalidades históricas, outra cientificista, tratando a obra como fenômeno e documento visual. Na segunda metade do século XX, a crítica de arte ganha mais força, preocupando-se com a compreensão das obras, suas contextualizações e conexões com movimentos artísticos, revelando comunicabilidades da obra de forma aprofundada, possíveis de serem alcançadas somente por olhares treinados e conhecimento aprofundado sobre o tema para percebê-los.

Ao longo da história, muitas formas de fazer crítica a respeito das obras foram desenvolvidas, tendo diversas referências metodológicas, como por exemplo: formalista, sociológica, iconológica, semiológica e a estruturalista. Vamos nos ater a quatro possibilidades desenvolvidas: crítica da forma, a da imagem, a das motivações e a dos signos. A “crítica da forma” pesquisa diretamente a obra e analisa seu contexto técnico e estilístico, fazendo uma

separação entre os elementos estruturais da obra que são o conteúdo ou significado e aquilo que é representado. Já a “crítica da imagem” se detém aos fatores visuais, também prescindindo dos conteúdos ou temas. A imagem é vista em uma completude, pois, para este tipo de crítica, ela exprime um significado particular no tempo e no lugar de sua concepção e após sua criação atraem outras ideias para sua própria esfera, mesmo após séculos. A terceira possibilidade que é a “crítica das motivações” segue uma linha sociológica e estuda as relações entre as atividades artísticas e a esfera social, compreendendo a obra como produto de uma sociedade e de uma cultura, ou seja, consciente ou inconscientemente, o artista representa nela os elementos do sistema em que está inserido. A “crítica dos signos” enfoca, como sua própria denominação destaca, o signo, pois acredita que ele é o fator comum que pode ser isolado em todas as obras. A busca por este princípio estrutural da obra se firma na semiologia, na linguística, aqui a crítica não parte de um conceito de arte, mas das especificidades das várias artes, entendidas como campos semânticos, e sofre críticas por reduzir a arte à comunicação. (ANDRADE, 2011).

A visão desta pesquisa é que estas várias possibilidades de crítica podem ter metodologias associadas para que seja viável um juízo que avalie não só a forma, a técnica ou os elementos estruturais da obra, mas também os conteúdos, os temas, fazendo ainda as contextualizações em relação aos sistemas sociais e culturais nela inseridos. Seria uma forma mais completa de atingir “as partes no todo e o todo nas partes”, como destacado anteriormente, e ainda contemplar a historicidade da obra. Uma reflexão fortalecida pelo pensamento de que valor da arte advém da relação entre atividade mental e atividade operacional, pois:

O valor artístico de um objeto é aquele que se evidencia na sua configuração visível ou como vulgarmente se diz, na sua forma, o que está em relação com maior ou menor importância atribuída a experiência do real, conseguida mediante a percepção e a representação. Qualquer que seja sua relação com a realidade objetiva, uma forma é sempre qualquer coisa dada a perceber, uma mensagem comunicada por meio da percepção. As formas valem como significantes somente na medida em que uma consciência lhes colhe significado: uma obra é uma obra de arte apenas na medida em que a consciência que a recebe a julga como tal (ARGAN, 1994, p.14).

No levantamento de informações sobre a produção da obra está também a compreensão do fazer artístico, de sua relação com seu criador. Cada artista pode trabalhar com uma compreensão de estética particular, ligando-se à questões teóricas ou à sensibilidade. Ele pode criar depositando valor estético no fazer, no cuidado, na perícia, nas sensações, ou, diferentemente, identificando-se com uma ideia universal de arte e criar sua obra por aproximação com estas ideias, ou ainda misturando estas possibilidades. Por isso, é preciso entender a obra a partir do artista que a criou, observando como a criou, em que circunstância

e para quem.

Em cada objeto artístico se reconhece facilmente um sedimento de noções que o artista tem em comum com a sociedade de que faz parte, sendo como a linguagem histórica e falada de que se serve o poeta. Acima dele encontra-se sempre uma camada cultural mais especificamente orientada e intencionada que poderia ser dita profissional. É o que Venturi chamou de gosto e que se compreende sobre a arte e as preferências artísticas, os conhecimentos técnicos, os modos convencionais de representação, as normas ou as tradições iconográficas e, até mesmo certas predileções estilísticas geralmente comuns aos artistas do mesmo círculo cultural. Há, por fim, a última camada, cuja composição escapa à análise conduzida segundo modelos culturais determinados e que constitui a contribuição pessoal, inovadora do artista (ARGAN, 2005, p. 29).

Essas forças impulsionam o artista na criação da obra e se refletem nela. A obra transcende seu tempo também apoiada na criatividade do homem-criador, pois a criatividade não faz distinção de época, momento ou lugar. As condições históricas também colaboram com a constituição do olhar criativo do artista, como Wolfflin (2000) destaca, o olhar do artista é condicionado pela época em que vive, ao mesmo tempo em que o artista, através de seu trabalho, influencia outros olhares. É um pensamento em afinidade com o de Venturi (2007) que afirma que a imaginação do artista não trabalha no vazio e sim de um modo historicamente concreto:

Ninguém parte de uma ‘tábua rasa’, do nada, mas da tradição que o seu ambiente lhe oferece. Um artista vai para além da tradição do seu ambiente, cria algo de novo que não existe na tradição e que constitui uma nova tradição. Mas, mesmo que se revolte contra a tradição do seu ambiente, participa nela pelo ato da sua própria revolta. Um pintor não inventa traços, formas e cores olhando pela janela. Aprendeu com seus mestres, com seus companheiros, com pinturas do passado e faz a sua escolha. Além disso, o ambiente em que vive condiciona a sua cultura, os seus ideais, a sua atitude moral, religiosa. As suas preferências, quer no mundo humano em geral, quer no mundo propriamente estético, quer ainda no mundo técnico, são ora instintivas ora refletidas ou desejadas. Mas nenhuma dessas preferências se identifica com a criatividade. Acompanham a formação da obra de arte, fazem parte da obra de arte, mas, quando esta é perfeita, são transformadas pela criatividade e apenas se reconhecem quando destacadas daquele conjunto, daquele caráter de síntese que é próprio da criação.

É aqui evidente uma distinção entre a síntese da obra de arte (criatividade) e os elementos de construção da obra, que podem ser dela dissociáveis, que podem encontrar-se em mais obras e que não se identificam com a arte em si. Esses elementos são de natureza vária, desde a técnica ao ideal, mas têm uma característica comum frente à síntese, a criação da obra de arte (VENTURI, 20017, p. 21-22).

Outros elementos que podem ser observados nas obras e que já foram citados anteriormente são: periodização, técnica e gênero, que pela sua importância serão aqui esclarecidos. A periodização, que vem acompanhada pela localização, é uma necessidade de toda investigação histórica para delimitação de um campo próprio, caracterizando grupos de fenômenos que possuem um sistema de relações, um período. “O início de um período é

geralmente assinalado por uma mudança mais ou menos profunda em relação ao precedente” (ARGAN, 1994, p.31). Para se comunicar, o artista escolhe uma linguagem artística (música, dança, literatura, etc.), o ato de criação da obra dentro desta linguagem está dividido em ideação e técnica. A técnica se refere ao fazer propriamente dito, se apresentando na intencionalidade deste homem-criador que é o artista e o gênero, que no latim significa ‘variedade’, constitui a estrutura portadora do ato artístico (ARGAN, 1994). Assim temos como exemplos de classificações possíveis: linguagem teatral, utilizando a técnica de mímica ou teatro falado, em gênero comédia ou melodrama; assim como linguagem musical, com técnica de improvisação ou grafia, de gênero étnico, folclórico ou erudito; ou ainda pintura, com técnica de aquarela. Óleo ou gouache, do gênero natureza morta, retrato ou paisagem. E todas estas linguagens podem se referir a um movimento ou à escolas, indicando um tipo de periodização, como: barroca, neoclássica ou modernista, dentre outros. Essas possibilidades se unem aos elementos estruturais (forma apresentada) e intelectuais da obra, trazendo densidade a sua compreensão.

A obra é estruturada como um conjunto de relações e de componentes, explícitas ou ocultas -passíveis de serem entendidas só através de apurada análise- mas nem por isso perde sua unidade, “porque aquelas relações não teriam qualquer significado se não convergissem para a finalidade da obra em curso, cujo processo formativo deve precisamente ser captado pelo crítico” (ARGAN, 2010, p. 151). Este interesse pelos diversos detalhes que compõem a obra, fazem a análise transcender ao conhecimento empírico, leva à proposições teóricas. A crítica responsável e fundamentada é a que pesquisa o valor das obras, em que consistem, como são geradas, são transmitidas, são reconhecidas e usufruídas.

Para Bueno (2007), a crítica de arte contribui com a formação do cidadão a partir de experiências sensíveis, ao problematizar a arte e a cultura como aspectos da sociedade e de suas ideologias. A estrutura da obra é capaz de levar prazer ao atravessar o receptor com seus temas, provocar reflexões sobre a realidade em que foi produzida ou em que está inserida em determinado momento. A crítica é uma das protagonistas na mediação entre artistas e suas obras e o público. Mediação importante no sentido de acessibilizar a arte a toda sociedade, já que grande parte da população ainda está distante do consumo de bens culturais, especialmente os artísticos. ARGAN (2010) afirma que a crítica de arte comprometida oferece uma interpretação justa, e até mesmo científica das obras, válida para todos, sem distinções de classe.

Para concluir, retornamos às questões de historicidade das obras. A crítica deve entender que as obras têm diferentes compreensões advindas da temporalidade, ou seja, uma obra criada

no passado não terá hoje o mesmo significado que teve para o artista e para a sociedade de sua época de criação. Apesar da obra de arte ser sempre a mesma, sua comunicabilidade se modifica com o novo público e sua força está justamente nessa possibilidade de atingir com interesse atual a partir de um ponto do passado, o que leva a conclusão de que nada se cria, tudo renasce, do passado se faz o presente. Isto contribui para que, de alguma forma, todos os fenômenos artísticos estejam interligados na história da arte, suas escolas, linguagens, correntes de pensamento e técnicas variadas.

A crítica de arte vem para reforçar a importância das obras, qualquer que seja a mensagem a ser transmitida. Ela constrói uma ponte para que a sociedade possa chegar até a arte, partindo da esfera artística para a social, carregando consigo um misto de história, cultura e reflexões enriquecidas pelo contato com as mais diversas disciplinas ao longo de sua constituição.

Em uma associação entre as contribuições da Crítica de Arte e do Jornalismo Cultural chegamos a estruturação de um pensamento basilar, atravessado por estas áreas e por outras que estão em confluência com elas, no intuito de construir uma metodologia que possa ser aplicada aos conteúdos de arte veiculados pela televisão, uma mídia de grande alcance, que deve dar visibilidade a arte de forma democrática e auxiliar na construção de percepções da realidade por públicos diversos, em meios socioculturais distintos, afinal a riqueza de reflexões que o campo da Arte possibilita é para todos e não pode ser restringida a uma minoria de intelectuais.

O caminho encontrado para revelar essa correspondência entre a crítica de arte e jornalismo cultural, assim como os pensamentos complementares entre as áreas, foi o desenvolvimento um esquema para facilitar a visualização dos conceitos (Tabela 3), apresentado em forma de tabela. Posteriormente, foi desenvolvido um mapa mental¹⁶ (Figura 20) que traz a síntese deste estudo, deixando claro quais são os pilares que devem sustentar a informação em arte.

¹⁶ A sistematização de mapas mentais foi criada pelo psicólogo Tony Buzan e tem como objetivo representar detalhadamente conceitos, ideias e informações, dando-lhes forma e contexto, relacionando-os com causa e efeito, buscando similaridades que possam existir entre eles, deixando tudo mais claro pela visualização do diagrama e facilitando processos de ensino-aprendizagem. É uma forma de organizar os pensamentos e utilizar ao máximo as capacidades mentais. Acessado em 12 de março de 2020 em: <http://coral.ufsm.br/educosul/2013/com/gt3/7.pdf>

Tabela 3:
Convergência de conteúdos entre Crítica de Arte e Jornalismo Cultural.

<h1 style="margin: 0;">CONVERGÊNCIA</h1> <h2 style="margin: 0;">entre pensamentos da Crítica de Arte e do Jornalismo Cultural.</h2>	
CRÍTICA DE ARTE	JORNALISMO CULTURAL
<ul style="list-style-type: none"> · Contextualizar a obra em relação aos seus sistemas sociais e culturais. · Entender o artista como parte de uma cultura, pois "o ambiente em que vive condiciona a sua cultura, os seus ideais, a sua atitude moral, religiosa. As suas preferências, quer no mundo humano em geral, quer no mundo propriamente estético, quer ainda no mundo técnico, são ora instintivas, ora refletidas ou desejadas" (VENTURI, 20017, p. 21-22). 	<ul style="list-style-type: none"> · Esta pesquisa compartilha da seguinte compreensão de cultura: "um corpo complexo de normas, símbolos, mitos e imagens que penetram o indivíduo em sua intimidade, estruturam os instintos, orientam as emoções" (MORIN, 1997, p.15). · A cultura vive em constante transformação. Não deve haver hierarquia entre as formas de cultura. Sociedades vistas como policulturais.
<ul style="list-style-type: none"> · Reforçar a importância das obras, qualquer que seja a mensagem a ser transmitida. · Construir uma ponte para que a sociedade possa chegar até a arte, partindo da esfera artística para a social. · Pesquisar o valor das obras, em que consistem, como são geradas, são transmitidas, são reconhecidas e usufruídas. 	<ul style="list-style-type: none"> · Pluralizar vozes. Abrir espaço para os diversos atores que fazem parte da cena artística, sem menosprezar entrevistados ou temáticas. · Olhar sem preconceito, juízo de gosto, maniqueísmo ou simplismo. · Não se fixar às agendas de eventos culturais.
<ul style="list-style-type: none"> · Enquadrar a obra em relação a seu autor e relacioná-la com outras obras de tendência afim ou oposta, para situá-la historicamente. · Relacionar a obra ao criador. Compreensão do fazer artístico: atividade mental e atividade operacional. · Refazer o percurso operativo do artista para entender seu processo expressivo. · Observar o contexto técnico e estilístico do artista. · Buscar os elementos estruturais da obra: fatores visuais e conteúdos ou temas. · Conhecer: período, técnica e gênero. 	<ul style="list-style-type: none"> · Conhecer o artista. · Conhecer escolas, tendências e obras do presente e do passado. · Levantar informações sobre: características gerais da obra, sua estrutura, sua linguagem, sua história, seu autor (sua importância, temas e percepções que trabalha). · Responder às questões: o quê, quem, onde, quando e por quê. · Boa apuração para a riqueza de informações. Levantar: fontes, documentos, dados, publicações, pesquisas, história, ouvir opiniões diversas, entrevistar especialistas.
<ul style="list-style-type: none"> · Localizar a obra espacial e temporalmente, também coordenando com outras obras as quais estiver relacionada, explicando a situação em que foi produzida e suas consequências. 	<ul style="list-style-type: none"> · Contextualizar a obra de arte.

Ambas as áreas entendem que é necessário observar a obra em uma completude que inclui aspectos materiais e imateriais.

Fonte: ANDRADE, 2020.

Figura 20:
Mapa Mental com síntese dos pensamentos de Crítica de Arte e Jornalismo Cultural.



Fonte: ANDRADE, 2020.

Para fechar as reflexões, é relevante abordar uma questão que talvez não esteja ainda elucidada, é a do combate ao preconceito contra as obras, que no jornalismo cultural se explicita pela visão de que não se deve excluir ou menosprezar as obras ou suas temáticas, já que o objetivo é democratizar as informações, explorar conteúdos e gerar novas perspectivas junto ao público. Na crítica de arte, a questão da responsabilidade com o juízo de valor também segue a mesma linha. É necessário observar a obra em seu contexto histórico e tentar compreendê-la com fundamentação e conhecimento. As duas áreas se alinham na compreensão de que é medíocre um juízo de valor pautado no gosto, no senso comum, no “achismo” particular sobre a obra, sendo estas atitudes repugnadas.

Então definidos os pilares que devem sustentar a informação sobre arte, vamos demonstrar sua viabilidade prática através da concepção do programa Circuito, em sua linha editorial e em suas matérias e entrevistas. É importante frisar que apesar desta aplicação se dar em programa especializado em arte, este método pode ser utilizado por outros formatos na televisão, como por exemplo em matérias de telejornais generalistas, que por ventura estejam mediando algum conteúdo sobre arte. Seguindo-os, há grandes chances de a informação final

não chegar deturpada ao receptor, fugindo de erros cruciais, como por exemplo: o preconceito, juízo de gosto ou interpretação particular da obra, que podem comprometê-la.

3.1.2 Observação da síntese de conceitos e sua aplicabilidade no Circuito

Acreditando no método desenvolvido, partimos da teoria para a prática através do Circuito. A linha editorial do Circuito está estruturada em quatro pilares principais: trazer riqueza de informações sobre o campo da arte com foco na cena paraense; democratizar o espaço, dando voz aos diversos atores sociais envolvidos na cena artística, assim como às diversas linguagens artísticas; não realizar análise crítica das obras ou fechar compreensões sobre ela; e evitar o engessamento dos conteúdos por pautas de agendamento. Estes pilares se conectam a outras linhas de pensamento, que fortalecem as compreensões da equipe sobre o trabalho a ser desenvolvido pelo programa e sua responsabilidade para com a informação sobre arte. Vamos explorar estas questões, enfocando a linha editorial estabelecida.

A riqueza de informações e conteúdos no programa tem suas raízes em planejamento e pesquisa. Semanalmente, todos os componentes da equipe realizam pesquisas individuais – em um ato jornalístico de apuração- sobre trabalhos e artistas, buscando referências em jornais, na internet, com especialistas, produtores culturais, assessores de imprensa e artistas. As equipes de reportagem, quando estão em gravação, também aproveitam para conversar com os entrevistados e coletar, em campo, dados que possam ser utilizados em outros materiais, promovendo investigações espontâneas, em diálogos, muitas vezes, informais. Todas estas pesquisas são apresentadas na reunião de pauta semanal, onde ponderamos e discutimos sobre como conduzir as matérias, os recortes a serem feitos e o que será necessário para produzi-las. Com a regularidade e comprometimento com esta prática, descobrimos trabalhos e artistas novos ou que nunca, ou pouco, estiveram na grande imprensa, assim como alternativas para gerar pautas não-factuais a partir das agendas culturais paraenses, ação que esclareceremos mais adiante, quando detalharmos como trabalhamos com a questão das agendas.

Os temas para as matérias costumam partir das obras ou dos artistas, mas isso não é uma regra. Na verdade, eles podem se originar de qualquer um dos elos apontados no mapa mental criado (Figura 20), mas sempre acabam trazendo todos os outros aspectos, ou uma parte deles, ao qual estejam conectados. Observemos estas variações na prática.

Na matéria realizada sobre a Residência São Jerônimo (Figura 21), do artista visual e

pesquisador Alexandre Sequeira, na época recém aberta ao público, tratamos da obra que está sustentada no conceito de sítio específico, onde o lugar não só acolhe as obras, mas passa a ser a própria obra, neste caso, a residência e as várias instalações que abriga, são um corpo único. Na matéria, as informações sobre a obra, se conectam ao artista e sua biografia, pois, para trazer reflexões sobre imagem e memória, ele partilha suas histórias, além de objetos pessoais e de família, para tocar o outro. Estes elementos são utilizados como indutores de memórias coletivas, seguindo o conceito de memória-prótese, aquela que não está atrelada necessariamente a uma única pessoa. Faz-se também a contextualização histórica da obra, correlacionando-a ao presente e ao passado na capital paraense, em uma localização espacial e temporal da Residência São Jerônimo, que recebeu este nome por conta da antiga denominação da rua em que está situada, atual avenida José Malcher, na capital paraense.

Figura 21:
Frames da matéria sobre a Residência São Jerônimo.

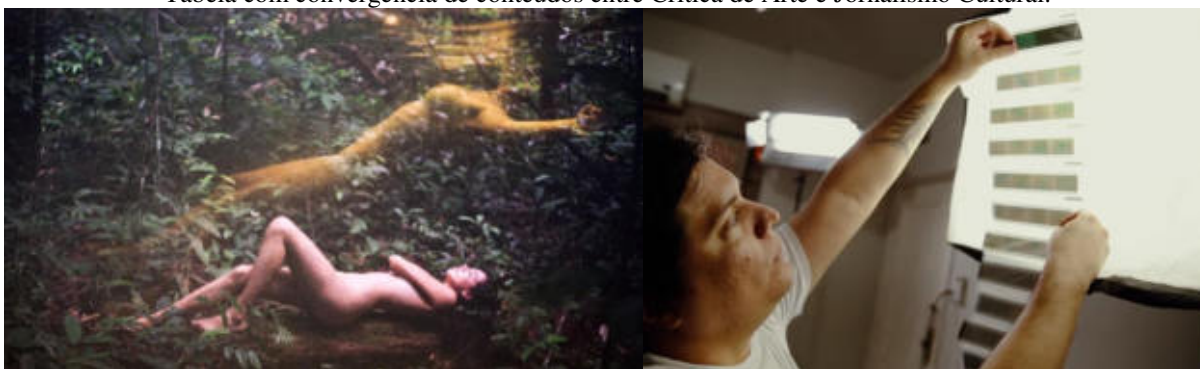


Fonte: Arquivo TV Cultura do Pará.

Outra matéria que partiu da obra, retratou as imagens produzidas pelo fotógrafo Breno Barros (Figura 22), descoberto pelas pesquisas da equipe. Foi a primeira vez que o artista falou a um veículo de imprensa sobre seu trabalho. Buscamos aspectos materiais e imateriais da obra, como a técnica utilizada, fotografia subaquática e fotografia analógica em dupla exposição, onde uma única imagem é criada a partir da sobreposição e condensação de duas películas. O artista mescla registros da mesma pessoa, realizados dentro e fora da água. Há também uma localização espacial do trabalho, pois o lugar está impregnado nas imagens e no processo

criativo do artista, que escolhe sempre ambientes de mata e de água para compor as cenas. Apontamos um aspecto cultural que norteia o trabalho de Barros, que é a busca por tratar de questões dicotômicas como opressão e liberdade, conforto e desconforto, a partir das relações que nossa sociedade estabelece com a nudez. É também traçada uma pequena biografia do artista que é biólogo marinho e iniciou seus registros submersos por conta da primeira profissão, o que despertou o interesse pela fotografia artística.

Figura 22:
Tabela com convergência de conteúdos entre Crítica de Arte e Jornalismo Cultural.



Fonte: Arquivo TV Cultura do Pará.

Estes dois exemplos iniciais demonstram como as pautas que partem da obra trazem a rede de conexões sobre arte (demonstrada pelo mapa mental, Figura 20) junto com ela. É indispensável destacar que sempre que abordamos as obras, fazemos questão de ressaltar seus aspectos materiais e imateriais e nunca fechamos interpretações sobre ela, deixamos vestígios para que o receptor se interesse pelos trabalhos, queira experienciá-los e tenha acesso à informações sobre ele.

As matérias também podem partir do artista-criador, a esse respeito, temos várias entrevistas traçando biografias - história dos artistas, ambiente cultural em que estão inseridos, processos, linguagens e técnicas que trabalham. A aproximação do artista é somada à compreensão de sua obra, revelando os principais trabalhos - como estes se entrelaçam ao longo de sua história e criam estilo e assinatura pessoal, as conexões com tendências e movimentos - assim como contextos espaciais e temporais que influenciam nos processos artísticos e biográficos. Isso é observado em entrevistas como a com o artista visual Éder Oliveira, com a cineasta Zienhe Castro e com o cantor Pinduca. As entrevistas seguem basicamente os mesmos encaminhamentos: não partem de uma obra ou evento específico, destacam a biografia do artista, seus principais trabalhos (técnicas, conceitos, inspiração e processo criativo), suas conexões com aspectos históricos e culturais, em síntese, englobam os aspectos estruturantes

da informação sobre arte: obra-artista-história-cultura. Vejamos estes aspectos no resumo das entrevistas citadas.

Na entrevista com Éder oliveira (Figura 23), é informado que o artista é natural de Nova Timboteua e que sua habilidade com o desenho o levou a cursar Educação Artística. As reflexões sobre uma poética do invisível, traduzida na produção de retratos que trazem rostos de homens e mulheres amazônidas anônimos, são influenciadas pelas memórias e vivências do artista enquanto cidadão interiorano, isso despertou seu olhar para pessoas que estão à margem na sociedade paraense. O artista estuda retratos e utiliza técnicas de reprodução em pequenos e grandes formatos, e os suportes variam de telas até muros. Éder é daltônico e isso fez com que optasse pela criação de trabalhos monocromáticos e pela exploração de contrastes a partir de claros e escuros.

Figura 23:
Frames da entrevista com Éder Oliveira.



Fonte: Arquivo TV Cultura do Pará.

Na conversa com a cineasta Zienhe Castro, ela revela sua trajetória: era cinéfila e por isso escolheu cursar cinema. Iniciou como produtora, depois se tornou assistente de direção, atuando junto a diretores nacionais, como a nipo-brasileira Tizuka Yamasaki e até internacionais, como o diretor espanhol Gerardo Olivares. Posteriormente se tornou roteirista e diretora. Sua primeira produção foi o curta documentário “Saberes da Floresta”. Depois veio a ficção, com o curta “Promessa em Azul e Branco”, inspirado na obra da escritora paraense Eneida de Moraes. Eneida é uma das referências de Zienhe que gosta de trabalhar em suas obras o feminino e se inspira na mulher amazônida. A artista fala de sua troca com outras artistas, como a fotógrafa Walda Marques e com a diretora teuto-brasileira Genevieve Pressler. Foi a partir de um trabalho de fotonovelas da Walda, que a diretora criou o curta “Josefina”, inspirado na lenda urbana belenense da “mulher do táxi”¹⁷. Com Gieneveve, a diretora co-dirigiu o curta

¹⁷ Josephina Conte nasceu em 1915. Segundo a lenda urbana, a jovem gostava de andar de carro e, mesmo depois

“Gritos da Terra”, uma ficção que retrata uma Amazônia pós-apocalíptica.

A entrevista com Pinduca (Figura 24) mostra as origens do artista e seus primeiros contatos com o carimbó em sua cidade natal, Igarapé-Miri, interior paraense. Pinduca começou a cantar e tocar instrumentos musicais, como pandeiro e bateria, entre os 12 e 14 anos. Seu nome de batismo é Aurino Quirino Gonçalves, mas o nome artístico se tornou mais forte. A matéria traz imagens de arquivo das várias fases da carreira de Pinduca, no início, ainda sem o tradicional chapéu de palha e posteriormente com ele adornando seus figurinos coloridos. Em Belém, na juventude, Pinduca era dono de uma orquestra e viajava pelo estado fazendo shows. Em uma apresentação em Irituia, o cantor decidiu que queria apostar no carimbó. Na capital, ele teve que lidar com o preconceito em relação ao ritmo tido como “música da roça”, segundo palavras do cantor. Aos poucos, ele foi conquistando o público. Aos 80 anos perdeu as contas de quantas composições gravou e diz que não gosta de se prender a dados, que gosta mesmo é de fazer músicas e que ainda pretende lançar álbuns novos, como um dedicado a marchinhas de carnaval, uma expressão que ele acredita estar se perdendo, uma de suas paixões, e trouxe bastante reconhecimento ao músico através do clássico “marcha do vestibular”, tradicionalmente tocado e repetido pelos estudantes aprovados nas universidades em Belém.

Figura 24:
Frame da entrevista com Pinduca.



Fonte: Arquivo TV Cultura do Pará.

Após esta exposição, destaca-se que desde a apuração, passando pela produção, gravação e edição, o foco é visibilizar nas entrevistas os aspectos relativos ao artista, a obra, a

de morta, voltava ao mundo dos vivos para passear de táxi pela cidade. Ao final das corridas, ela orientava os motoristas a cobrarem na casa de sua família. Quando a cobrança era feita, o taxista descobria que sua passageira havia morrido de tuberculose, em 1931, aos 16 anos.

história e a cultura, que de tão interligados, geram dificuldade em fazer uma secção objetiva, que desconecte as partes que compõem o todo, representado pela obra. Esta afirmação será repetida mais vezes nesta pesquisa, pois a interconexão está presente em todos os materiais. Pode ser constatada nos conteúdos que partem da história. Um exemplo é a matéria sobre o Theatro da Paz, que traz a história deste patrimônio material desde sua fundação em 1878, um símbolo da modernidade do século XIX, apontando influências arquitetônicas italianas e francesas, a mistura entre Europa e Amazônia em um período marcado pela riqueza do ciclo da borracha, detalhes da construção como mosaicos e esculturas e destacando grandes nomes que se apresentaram no Theatro - como os maestros Carlos Gomes e Henrique Gurjão responsáveis pela propagação da música clássica na capital paraense- assim como grandes espetáculos que aconteceram ali. Também há reflexões sobre a relação do Theatro da Paz com a cidade, sobre como ele altera e ressignifica o lugar em que está inserido. Outro exemplo é a entrevista com o professor, pesquisador e crítico de arte Afonso Medeiros, que traz reflexões sobre a história da arte, com muitos exemplos de obras e artistas – do presente e do passado. Já inicia citando a obra do século XVI, “O Juízo Final” de Michelangelo- sobre crítica de arte, sobre mercado, sobre arte e sociedade, sobre ancestralidade, sobre as relações entre arte e nudez, nudez e moralismo com exemplos nas culturas ocidentais e orientais, tudo isso conduzindo a uma reflexão maior: a importância da arte e dos conhecimentos que propicia para que os indivíduos consigam alcançar as múltiplas dimensões do humano. Vejamos que nas duas matérias citadas, para falar da história, falamos de obras, de artistas, de cultura.

Para concluir, a demonstração dos deslocamentos pelo mapa mental (Figura 20), temos as matérias que tem como princípio a cultura e que também trazem esta rede de conexões, como a matéria sobre o Çairé ou sobre o Carnaval. Para abordar estas manifestações em sua globalidade, revelamos seus símbolos, tradições e imagens, impregnadas por uma identidade local que remonta às suas origens, à história e aos seus principais personagens (artistas que atuam na construção das manifestações a partir de diferentes linguagens, como a música e as artes visuais). Há ainda as pautas que partem de questões técnicas ou de linguagem, como por exemplo a matéria sobre a videodança que explicita as características desta linguagem contemporânea, além de sua origem híbrida (condensando dança e audiovisual) e artistas de dentro e fora do estado. Para mostrar o como se dá o processo criativo utilizando esta linguagem, de forma experimental, o programa convidou o coreógrafo Danilo Bracchi para criar uma videodança, revelando como se estabelece a ligação entre corpo e vídeo, entre a coreografia e o recorte dos enquadramentos da câmera. A matéria sobre o trabalho do artista visual Geraldo

Teixeira também enfatizou o processo criativo e as técnicas. Em seu atelier, mostramos como o ele articula ideias, conceitos teóricos e materiais (muitos deles são reaproveitamento de tecidos, sacolas de presente, contas, dentre outros) na concepção de suas telas. Ele acredita que a corporificação de uma ideia é um processo alquímico e que há um diálogo com o material, pois este pode apresentar resultados inesperados ou respostas. Geraldo fala ainda de sua trajetória artística de mais de quatro décadas, de como, inicialmente, o surrealismo influenciou seu trabalho e de como, ao longo de sua caminhada, passou a se interessar pelo conceito que impregna sua obra mais atual, que é a teoria do fractal, onde a mínima parte guarda a memória do máximo. Partindo deste pensamento e inspirado na azulejaria, o artista busca retratar a essência da paisagem urbana de Belém.

A observação destas matérias esclarece como o gatilho para as pautas podem partir de pontos distintos do mapa mental e ainda como se desenvolvem de maneira associada aos outros pontos. No final, tudo parece estar conectado e essa unicidade revela a força da estrutura metodológica definida pela associação de conteúdos de Crítica de Arte e Jornalismo Cultural.

Ainda sobre a estruturação das informações, do ponto de vista jornalístico, elas não são organizadas necessariamente a partir do texto em *off*, mas também pela forma em que as entrevistas são conduzidas. Na maioria das vezes, exploramos pouco texto e mais as sonoras - com o objetivo de dar mais espaço para a fala dos entrevistados, no sentido de visibilizar e dar mais voz aos artistas- porém, há um planejamento do encadeamento de perguntas a serem realizadas, isso favorece que sejam respondidas não só as questões do lide (o quê, quem, quando, onde, por que e como?), mas também às que competem ao mapa mental e a estruturação fundamental da informação em arte. Quando se faz a opção pela utilização do texto em *off*, ou ele se mostra necessário, estamos abertos a explorar metáforas, delicadeza, bom humor e poesia, compartilhando da visão de Piza (2003) de que estes elementos não prejudicam a objetividade jornalística.

Em resumo, o Circuito busca trazer riqueza de conteúdo a partir de materiais que levam a conhecer o autor da obra, além do sistema social e cultural em que foi produzida, ou seja, o cenário em que nasce, fazendo contextualizações com questões do presente e do passado, relacionando a obra com fatos históricos, com a história da arte, buscando as influências e conexões que ela traz com a arte produzida em outros períodos.

Passemos ao segundo pilar da linha editorial. A democratização do Circuito enquanto

espaço de informação especializada sobre arte se dá a cada programa. As edições sempre exploram linguagens diversas e a equipe fica atenta a essa distribuição de conteúdos, dificilmente temos pautas de uma mesma linguagem se repetindo no mesmo programa, basta observar os quadros de produção da amostra selecionada¹⁸ (Tabela 2) para ver que os programas fazem uma mescla entre as artes visuais, a literatura, a música e as artes cênicas. Apenas uma vez um programa inteiro tratou sobre uma única linguagem, foi um programa especial sobre cinema (Tabela 4), exibido em setembro de 2016, realizado em caráter de experimental, para testarmos a possibilidade de programas temáticos.

Tabela 4:
Mapa de Produção do Programa Especial sobre Cinema.

PGM 17 (15/09/16) Reprisou Paralimpíadas	CINECLUBISMO CINERD CEC FELIPE HÉLIO TRINDADE JACOB GILBERTO	ZÉ MARIA	MAQUIAGEM EFEITOS ESPECIAIS (NELSON BORGES)	PEDRO VERIANO AMANDA HÉLIO JÚNIOR GILBERTO	CAPITULO ZÉ MARIA - SÉRIE OPALA
---	---	----------	--	--	---------------------------------------

Fonte: Arquivo/ Programa Circuito.

Ainda assim, nesta edição, buscamos pluralizar as possibilidades relacionadas a uma mesma linguagem: falando sobre a articulação dos amantes do cinema para a manutenção dos cineclubes como espaço de diálogo e troca; trouxemos o diretor Zé Maria para falar sobre sua obra, uma minissérie ficcional; abordamos o segmento audiovisual da Direção de Arte através das maquiagens de efeitos especiais; e entrevistamos o crítico de cinema Pedro Veriano (Figura 25), que falou sobre a história do cinema local.

Figura 25:
Frame da entrevista com Pedro Veriano.



Fonte: Arquivo TV Cultura do Pará.

¹⁸ Os quadros de produção completos, disponíveis no ANEXO B.

Apesar de termos como resultado um programa rico em informações, não repetimos a experiência de apostar em uma mesma linguagem para compor uma única edição. Realizamos outros programas temáticos, porém relacionados às manifestações sazonais como o Círio, as festas juninas e o Carnaval, levantando aspectos destes eventos que possuem conexão direta com as artes e suas múltiplas linguagens, como por exemplo a geração de inspiração para os artistas que os vivenciam, ou mesmo a criação em si.

No especial do Carnaval (Figura 27), que está na amostragem definida, foram mostrados trabalhos de músicos na criação dos sambas-enredos das escolas, o trabalho de figurinistas, de coreógrafos, de dançarinos, de escultores, de cenógrafos. Também trouxemos informações sobre a história, origens e conexões culturais do carnaval no mundo, no Brasil e em Belém e no Pará, através de sonora com o pesquisador e carnavalesco, Eduardo Wagner para a matéria principal e ainda no quadro de entrevista com a presença do professor, carnavalesco e pesquisador Miguel Santa Brígida (Figura 26), que se dedica a estudar estes temas.

Figura 26:
Frame da entrevista com o pesquisador Miguel Santa Brígida.



Fonte: Arquivo TV Cultura do Pará.

Além das entrevistas com especialistas na área, há uma aproximação dos artistas carnavalescos de linguagens distintas, acompanhando os processos operativos de seus trabalhos e ouvindo suas reflexões sobre este fazer, como o depoimento do “Meia Noite”, mestre de bateria, que explica como é criado o samba, desde a escolha da letra, passando pela harmonia e arranjos, ou da Glória Luna, responsável pelas fantasias e adereços, que fala de como a criação é conjunta, um trabalho comunitário que une relação de afeto e relação social.

Figura 27:
Frames da Edição Especial de Carnaval.



Fonte: Arquivo TV Cultura do Pará.

Como já dito, buscamos ouvir os diversos atores sociais envolvidos no tema, o que traz pluralidade de vozes não só para estruturação das matérias, mas também em termos de estruturação geral das edições da identidade do programa. Na amostragem, é possível observar que os temas se dividem em locais, regionais, até nacionais e internacionais e algumas vezes essas esferas entram em conexão. Isso tem se mostrado uma mistura interessante. Um belo exemplo foi o *Galeria* com a artista visual e antropóloga canadense, Isabelle Veronique (Figura 28), que a partir de vivências com ribeirinhos criou a exposição “Todas Águas”, inspirada na relação do homem amazônida com natureza, com água, com lua, com a pesca, a artista teve como objetivo fazer uma travessia, com olhar antropológico, chegando ao encontro do outro. Temos aqui uma artista estrangeira, dividindo com o público o seu olhar sobre um tema local, mas há também exemplos de artistas estrangeiros falando sobre temáticas universais, que por estarem participando da cena local, foram inseridos no programa no intuito de captar esses possíveis elementos de troca com o que aqui é produzido. Como por exemplo o mestre mosaicista italiano William Bertoia (Figura 28), que esteve de passagem em Belém para ensinar de forma voluntária a técnica do mosaico para pessoas de baixa renda. Bertoia é uma referência internacional, criando mosaicos para grandes marcas como Dolce & Gabbana, além de realizar intervenções em palácios e arte sacra para igrejas, como a cúpula de Nossa Senhora de Aparecida, em São Paulo.

Figura 28:
Frames do *Galeria* com Isabelle Veronique e da Matéria sobre Mosaico com William Bertoia.



Fonte: Arquivo TV Cultura do Pará.

Aproveitamos a presença do artista para falar sobre a história e revelar detalhes desta técnica e abrimos uma pequena janela na matéria para mostrar um tipo de mosaico desenvolvido na capital paraense, ao longo do século XX, o “raio que o parta”, feito por trabalhadores da construção civil com restos de obra. Além de correlacionar obras do passado e do presente, também foram estabelecidas correlações entre escolas de mosaico de períodos distintos, como a Bizantina, que influencia diretamente o trabalho de Bertoia. Estas são formas buscadas para aprofundar temas e revelar redes de conexões a partir de aspectos históricos e culturais. As matérias gravadas com artistas estrangeiros normalmente são legendadas, pois, mesmo aqueles que se comunicam em português, costumam apresentar alguma dificuldade em se expressar. A legenda diminui a chance de ruídos de comunicação.

Dentro desta abertura de espaço no Circuito para trabalhos não-locais, temos ainda pautas que destacam o trabalho de artistas nacionais. Nossa amostragem traz algumas, como as entrevistas realizadas com o fotógrafo e diretor audiovisual João Wainer, com o cantor e compositor Criolo e com o diretor de cinema Fernando Meirelles. Observando os quadros de produção, podemos ver que são momentos pontuais, pois a maioria das matérias se voltam para temas e artistas paraenses ou naturalizados. Mas, entendemos que é importante ouvir o “estrangeiro”, pois esta é uma das formas de propiciar trocas culturais e simbólicas, então, estamos abertos a ouvir, como dito anteriormente, quem estiver de alguma forma fazendo parte da cena artística paraense, seja em vivência, seja apresentando uma obra ao público local. Além

do mais, alguns destes artistas de fora do estado chegam aqui para realizar eventos patrocinados por empresas ou poder público, pois costumam ser sucesso de bilheteria dentro de uma indústria ligada ao entretenimento, mas, por terem obras respeitadas no campo artístico, são convidados a participar do programa. Além disso, acreditamos que alguns nomes são atraentes ao público e podem auxiliar na ampliação da audiência. Por exemplo, o telespectador vem assistir a entrevista do Criolo e acaba conhecendo o programa e seus conteúdos, quem sabe não conseguimos conquistá-lo? Esse é o objetivo: alcançar pessoas e ampliar o acesso à informação sobre arte, valorizando este campo e a cena local. É obvio que mesmo trazendo nomes de sucesso na grande mídia, seguimos as mesmas estruturas definidas em nossa linha editorial, o tema é a obra e o artista e não a vida íntima da pessoa (a não ser que tenha alguma conexão com seu trabalho).

As pautas locais são a essência e justificam a existência do Circuito. Ele surgiu para ser uma janela na TV para elas. É fato que os conteúdos da capital acabam sendo priorizados por questões geográficas e recursos financeiros, mas, sempre que viável, buscamos visibilizar artistas e obras do interior do estado. Às vezes, unimos esforços à equipes de coberturas de outros eventos para trazer esse conteúdo ao público, como quando a equipe do Circuito participou da transmissão ao vivo do Çairé¹⁹ e aproveitou algumas diárias para fazer matérias em Santarém e em Alter do Chão. Com trabalho dobrado e equipe reduzida, produção e reportagem viajam com as pautas agendadas e as pesquisas feitas de Belém, para otimizar o tempo de trabalho, trazendo o máximo de conteúdo gravado possível. Na viagem específica para Santarém, além de uma matéria sobre o Çairé, trouxemos vários materiais sobre teatro, música, literatura e artes visuais na região santarena. Da mesma forma, nossa equipe esteve em São Caetano de Odivelas para cobrir o carnaval da cidade - que mistura boi, foliões, cabeçudos e bandinhas de fanfarra - para o Jornal Cultural e obviamente, aproveitou para fazer uma matéria com artistas da cidade, uma das pautas abordadas foi o grafite que domina a cidade e vem carregado das referências simbólicas desta festa tradicional, dentre elas os bonecos cabeçudos.

Nossa amostragem traz alguns outros exemplos de pautas não centradas na capital, como as pautas realizadas com artistas do interior que decidiram mudar para Belém, como o exemplo dos cantores Lariza Xavier, de Castanhal, e Lucas Guimarães, de Abaetetuba. Interiores mais próximos da capital, ou áreas consideradas parte da região metropolitana, costumam ser mais acessíveis para nossa realidade de produção e assim, conseguimos realizar algumas matérias,

¹⁹ Eventos especiais costumam ter investimentos públicos extra. Assim é possível o deslocamento das equipes.

dentre elas: sobre um coletivo de escritores na Ilha de Mosqueiro, “Escritores da Praia” (já citados no capítulo anterior), outra sobre grafites na ilha do Combu; e ainda uma sobre arte, antropologia e a cultura do povo Tembé Tenetehara. Fomos à aldeia-sede desta comunidade indígena, localizada entre os municípios de Santa Luzia e Capitão Poço, às margens do rio Guamá, lá registramos a festa do Moqueado, que comemora a passagem das meninas da infância para a vida adulta. Uma tradição que mescla elementos como música, dança, adornos e pintura corporal.

Figura 29:
Frames da Matéria sobre a Festa do Moqueado.



Fonte: Arquivo TV Cultura do Pará.

Também são realizadas matérias a partir da contribuição de produtores locais, como por exemplo o VT sobre o falecido músico Chico Braga, de Algodual, que ganhou um documentário sobre sua história e obra, o “Mestres Praianos do Carimbó Maiandeuá”. Com a cessão de imagens pelos produtores e artistas - como Flávia Souza, Cris Salgado, Pierre Azevedo e Uirandê Gomes – somadas à imagens de arquivo da TV Cultura do Pará, pudemos realizar uma matéria biográfica e ainda divulgar para o público o documentário. A experiência que temos com parcerias na liberação de conteúdos tem sido positiva, mostrando uma união dos artistas locais no sentido de acessibilizar as produções paraenses.

Ao longo das edições, temos sempre a presença de especialistas, pesquisadores e artistas que refletem aspectos culturais distintos, seja clássico, popular, folclórico, regional, nacional ou até de massa. Entendemos que isso enriquece o conteúdo do programa, pois esta pluralidade representa um pouco da história de nosso tempo. Nesse sentido podemos destacar as pautas que registram o trabalho de nossos mestres e a riqueza cultural local atrelada às suas obras como: Mestre Laurentino (Figura 30), o mestre tocador da harmônica de boca, que se apresenta como o roqueiro mais antigo do mundo; Mestre Nato (Figura 30) e suas histórias e símbolos bordados em estandartes e telas sobre o imaginário popular paraense; e Mestre Zenóbio (Figura 30) e

seus figurinos e adereços inspirados na fauna amazônica. Igualmente visibilizados, temos artistas-pesquisadores, como o professor e músico Áureo de Freitas, falando sobre a Orquestra de Violoncelistas da Amazônia, coordenada por ele há duas décadas; e artistas paraenses com obras reconhecidas internacionalmente, como a artista visual Berna Reale e o escritor e poeta Age de Carvalho. Essa multiplicidade de entrevistados, com características tão distintas, traduz a busca por pluralizar temas e a participação dos diversos atores ligados à cena local.

Figura 30:
Frames das matérias com Mestre Laurentino, Mestre Nato e Mestre Zenóbio, respectivamente nesta ordem.



Fonte: Arquivo TV Cultura do Pará.

Apesar do programa surgir atrelado a uma metodologia que tem aporte na crítica de arte, a crítica e o juízo de valor não são um objetivo do programa, assim como qualquer formato de jornalismo opinativo. Não fazemos análise das obras num sentido de apontar aspectos positivos e negativos, ou de fechar interpretações. Prezamos pela pesquisa embasada nas estruturas que devem sustentar a informação artística, pensando em trazer conteúdos relevantes ao público, respeitando a classe artística e respeitando quem receberá a mensagem. Entendemos que a compreensão da obra se faz na recepção e esta é plural. Na experiência estética do receptor, não existe uma compreensão certa e outra errada, mas queremos dar contribuições para que a troca com a obra seja potencializada na busca por alcançar as múltiplas dimensões do humano e, principalmente, despertar o interesse e curiosidade do público pelo campo da Arte. Gerar esta aproximação é uma meta, pois assim colaboramos com os processos de democratização da arte.

Sobre a questão do agendamento, o fato do Circuito ser produto de uma emissora pública traz algumas facilidades em relação a fugir das matérias factuais fechadas na cobertura de eventos, pois não há aqui pressões por lucro ou audiência e sim foco em qualidade de conteúdo de interesse social. Mas, reconhecemos a necessidade de divulgar os eventos para que o público possa saber das agendas e participar delas, afinal, é preciso fomentar o mercado da arte, garantindo emprego e renda para quem faz parte dele e entendemos que podemos e temos o dever de contribuir com este quesito, porém, para não desvirtuar a linha editorial do programa,

foi criado o programete “Circuito da Semana”, já apresentado anteriormente. Outra estratégia utilizada para estimular o público a conhecer obras, artista e frequentar os espaços dedicados às artes é a criação de matérias sobre os mais diversos espaços que a cidade abriga, sejam museus, galerias, teatros. Esse aspecto está no DNA do Circuito desde sua primeira edição, quando a matéria principal mostra a “Casa da Atriz”, projeto da atriz Yeyé Porto que abriu sua casa para espetáculos teatrais e adaptou a estrutura para que fosse possível trabalhar com iluminação e cenários. Muitos outros exemplos como esse podem ser observados, como as matérias sobre o Museu da UFPA, Da Tribu Espaço Cultural, Museu de Arte Sacra, Museu Dica Frazão. Contamos a história destes espaços, destacamos algumas obras, sempre buscando aguçar a curiosidade do telespectador. Quando a matéria termina, a intenção é que a provocação permaneça: que tal conhecer este lugar?

Assim, procuramos exercitar a criatividade para pensar conteúdos fora do estabelecido, das agendas, do usual. Desse exercício surgem pautas com temas mais conceituais como as matérias: “O nu na arte”, que trata sobre a nudez enquanto inspiração do trabalho de artistas visuais como o fotógrafo Bob Menezes e a pintora Renata Maués, propiciando uma reflexão sobre o tema articulada com a história da arte; e o “Feminino na Arte” sobre artistas visuais paraenses que trabalham temáticas femininas em suas obras, participaram da matéria: Eliene Tenório, Nina Matos, Carla Beltrão e Lígia Arias. Elas falaram sobre suas técnicas, vivências e ideias que acabam por conduzir as narrativas criadas em suas imagens.

Ainda sobre os eventos culturais, aproveitamos os shows, peças teatrais e eventos no geral para impulsionar outras temáticas e debates. Com o cantor Criolo realizamos uma entrevista seguindo o padrão biográfico e suas conexões entre obras, cultura e história; No Festival de Ópera, optamos por tratar da história desta linguagem híbrida, que mistura música, teatro, cenografia, coreografia, revelando o trabalho da equipe de artistas necessária para produção de um espetáculo; no Festival Amazônia Mapping de 2016, buscamos trazer mais informações sobre o vídeo *mapping* e as técnicas de projeção de imagem, os conceitos aplicados e a história desta expressão contemporânea. Dessa forma, utilizamos os eventos apenas para fazer recortes temáticos que dialoguem com a linha editorial do Circuito.

Através da amostragem do Circuito que norteou as reflexões aqui apresentadas, podemos concluir que é possível aplicar o método de associação de conceitos de Crítica de Arte e Jornalismo Cultural na execução de programas especializados em arte. Também fica claro que é um método flexível, o que permite sua utilização de forma criativa. Partindo de

perspectivas diferentes dentro da estrutura obra-artista-história-cultura chegamos a uma variedade de pautas. A interligação dos elementos dessa estrutura - que, como observado, sempre vêm à tona nas matérias - traz a reflexão de que o campo da arte depende das obras e igualmente da cadeia que possibilita sua existência.

A próxima etapa desta pesquisa será acrescer contribuições das áreas do Edutainment, Arte-Educação, Mediação em Artes e Linguagem Audiovisual para o fazer de programas e formatos televisivos especializados em arte. Esta é uma proposta de aprofundamento e inovação, desta pesquisa.

3.2. Edutainment e a junção entre Arte-Educação, Mediação em Artes e a Linguagem Audiovisual

Fazer televisão é um desafio diário. É preciso se reinventar, não só junto com as tecnologias, mas principalmente com as pessoas. Em 18 anos de trabalho com televisão, pude acompanhar algumas dessas mudanças de tecnologia, passamos para o formato digital, abandonamos as fitas, as câmeras grandes e pesadas, aderimos aos cartões e câmeras *DSLR*, até às pequenas câmeras de mão. As *gruas* foram substituídas pelos *drones* para captação de imagens aéreas e a possibilidade de abertura de ângulos cresceu inversamente proporcional ao tamanho desse equipamento. O trabalho operacional parece ter ficado mais leve. A linguagem também tem sofrido adaptações, se tornado mais dinâmica, muito influenciada pela internet e pela velocidade de consumo de conteúdos, assim como pela multiplicidade de opções que o telespectador tem hoje.

A TV tem vivido intensamente essa metamorfose e, mesmo com a necessidade de repensar alguns conteúdos, sua permanência enquanto veículo de grande alcance é importante. Por exemplo, a televisão é hoje uma das mídias que confronta informações viralizadas na internet, pois o espaço virtual de comunicação tem se estabelecido como uma verdadeira terra sem lei, campo fértil para as *fake news*²⁰ e tantas outras informações deturpadas pela falta de compromisso com a apuração. Esse confronto é favorecido pelos profissionais que fazem a

²⁰ *Fake news* foi eleita a palavra do ano de 2017 pela editora inglesa Collins. O termo se tornou relevante e está na ordem do debate político nacional e internacionalmente, sendo citado a todo momento pelos principais veículos de comunicação. Ele se tornou extremamente corriqueiro e popular, empregado como referência a divulgação ou disseminação de notícias falsas. Acessado em 22 de maio de 2020: <https://revista.internetlab.org.br/wp-content/uploads/2020/02/o-fenomeno-das-fake-news-definicao-combate-e-contexto.pdf>

televisão, em sua maioria jornalistas e comunicadores, pois seguem protocolos de ação e devem ter comprometimento com questões como apuração e verdade dos fatos, isso faz parte de sua ética profissional. Mas voltemos ao ponto a ser destacado, a TV continua sendo um veículo de massa relevante, porém, apesar de suas atualizações, sua essência permanece: a possibilidade de explorar o som e as imagens potencializadas pelo movimento. É essa característica gera seu uso como entretenimento, lazer, passatempo. Porém, a palavra entretenimento costuma ser polêmica entre os profissionais da área. Isso porque vem carregada pela ideia de esvaziamento de conteúdo.

Segundo Moraes (2014), o vocábulo pode assumir duas origens, uma francesa (entretenir), sendo compreendido como “apoiar, manter junto, unir”, e outra latina (intertener), significando deter, distrair, enganar (palavras associadas a atitudes e situações prejudiciais). Américo (2010) contribui com uma compreensão do uso do termo ao longo da história revelando como aspectos negativos foram a ele associados. Segundo sua pesquisa, no século XIX o entretenimento passou a ser relacionado ao consumo popular, antes se referia a divertimento atrelado ao conceito de pecado - um tipo de atividade que só era permitida para as elites - até que “migrou da ideia de comportamento desregrado para uma conceituação que exprimia um sentido de desaprovação, até depreciativo, posto que era associada a elementos opostos à erudição representados pela cultura da elite” (AMÉRICO, 2010, p.32).

No século XX, com a consolidação do que os pensadores Adorno & Horkheimer, da Teoria Crítica, denominaram Indústria Cultural - a conversão da cultura em mercadoria, em um uso manipulatório que atende aos interesses da classe dominante - a percepção de entretenimento sofreu alteração, passando a ser associada à característica do produto para consumo neste ambiente mercadológico, neste contexto o entretenimento é associado à ignorância, mantendo a massa alienada, dominada (AMÉRICO, 2010). Segundo Bucci (2007), a partir da segunda metade do século XX, a palavra entretenimento deixou de designar apenas os atributos dos produtos especializados em distrair a audiência e passou a se referir a uma indústria diferenciada, a indústria do entretenimento.

Mais do que uma indústria, um negócio global. Com o advento dos meios de comunicação de massa, a palavra, sempre que enunciada, traz consigo esse sentido material: o de negócio. Assim como a própria palavra indústria – que antes nomeava apenas uma habilidade humana – mudou inteiramente de sentido com a revolução industrial, a palavra entretenimento foi revolvida por um processo de ressignificação definitivo a partir da indústria do entretenimento. Ao afirmar que faz entretenimento, ainda que marginalmente, uma emissora de televisão se declara pertencente a essa indústria e a esse negócio (BUCCI, 2007, p.2-3)

Para ele, o entretenimento é carregado de ideologias mercadológicas e por isso não deve ser adotado em emissoras públicas de televisão, pois estas não devem estar atreladas a um campo econômico ou industrial, diferentemente das emissoras comerciais. Os dois tipos de emissoras têm funções que ele julga complementares e não opostas, pois “cada uma em seu campo, fortalecem a saúde da democracia. Se elas se igualam, se perseguem as mesmas funções e oferecem conteúdos análogos, ora, se for assim, a sociedade não precisa de TV pública” (BUCCI, 2007, p.01). O autor destaca que o entretenimento é um forte negócio que vem suplantando até mesmo o espaço dedicado ao jornalismo dentro dos veículos televisivos, que está cada vez mais restrito a pequenos departamentos dentro das empresas e por vezes tem assumido características de espetacularização e sensacionalismo.

Fugindo de dicotomias como bom e mau, acredito na viabilidade de absorver características de formatos do entretenimento somando-as à características necessárias a produtos educativos, pois temas densos e com muito conteúdo podem ser tratados com leveza, assim como o entretenimento pode ir além do superficial. Refletindo sobre o papel do jornalismo cultural, Piza (2003), afirma que ao longo da história, a cultura sempre demonstrou aspectos de entretenimento, ou seja, este gênero tão questionado se mostra bem próximo das representações culturais em vários momentos. Gregos acompanhavam teatro na era clássica, de mesma forma que hoje a população brasileira acompanha as telenovelas. Mozart e Beethoven lotavam óperas e eram famosos a ponto de dar autógrafos nas ruas. Dickens e Balzac eram lidos tanto por públicos distintos, de intelectuais até pessoas simples da classe média. Os vários exemplos apontados pelo autor demonstram que é difícil desvincular esta característica de entretenimento do cultural.

Na verdade, acredito na possibilidade de uma ressignificação do termo a partir de um novo conceito. Esse pensamento encontra forças no trabalho de outros pesquisadores, que desenvolveram o conceito de Edutenimento, em uma busca por associar características sensoriais com conteúdos educativos que possam estimular o interesse e a atividade intelectual dos receptores. Edutenimento seria a junção das palavras educação e entretenimento, um neologismo derivado da expressão americana “*Edutainment*” (*education + entertainment*). Segundo Okan (2003), “*is a hybrid genre that relies heavily on visual material, on narrative or game-like formats, and on more informal, less didactic styles of address*” (OKAN, 2003, p.01). A nomenclatura possui variações não só em inglês (*edutertainment* ou *entertainment-education*), como também em português, que levam a compreensões similares, como

infotainment e ludoeducação. Há divergências sobre a origem do conceito, alguns autores dizem que se originou a partir da elaboração de jogos de videogame na década de 80, outros citam produções anteriores a este período, como criações da *Walt Disney Productions* que datam da década de 1940 e tinham objetivo educativo.

O surgimento do termo é pouco preciso e comporta várias paternidades. Seguindo uma linha cronológica, foi utilizado pelos Estúdios de Walt Disney para descrever a série “True Life Adventures” de 1948. A seguir, foi usado por Robert Heyman, em 1973, para identificar uma série de documentários produzidos para a National Geographic Society. Em 1975, o projeto desenvolvido pelo Dr. Chris Daniel, denominado “Millenium Project” que posteriormente ficou conhecido como “The Elysian World Project”, também foi cunhado como Edutretenimento. Já em 1983, os videogames desenvolvidos para os microcomputadores Oric e Spectrum foram classificados como edutretenimento. No mesmo ano, a corruptela “Arcade-edutainment” surgiu em várias edições da Revista “Your Computer” para designar um pacote de aplicativos de treinamento patrocinado pelo governo britânico (AMÉRICO, 2010, p.1072-1073)

Independente de seu início, o Edutenimento está conectado ao uso da tecnologia para criar ambientes favoráveis a aprendizagem. Okan (2003) destaca que neste formato a tecnologia seria subserviente à pedagogia e o produto final persiste no foco de fazer a aprendizagem inevitavelmente divertida. Mas não basta ser divertido, “the creation of such materials will require more than mere colour and movement. Tasks designed to raise interest must be balanced with those to develop intellectual capacity. Here, the guidance of educational psychology is of great importance” (OKAN, 2003, p.06). Para ela, a área da psicologia educacional pode contribuir, por exemplo, com a compreensão de como o sistema cognitivo humano interage com estes estímulos, principalmente visuais.

O conceito pode ser aplicado a uma série de produtos, programas e mídias que utilizam, em sua fundamentação, programação e formato, métodos de entretenimento com finalidade educativa, como por exemplo jogos, aplicativos, sites, espetáculos, eventos, filmes, programas de TV. Desta forma, o Edutenimento contribui com um alargamento dos contextos educativos dentre as possibilidades de educação complementar, que se difere da educação formal que tem seu fundamento na escola. Apesar disso, existem vários estudos e projetos sobre o uso das ferramentas de Edutenimento nas escolas, com o objetivo de “atrair e prender a atenção dos estudantes, a ideia é também ajudar a reduzir a evasão escolar. Isso acontece porque a metodologia aumenta a motivação e engajamento dos alunos, contribuindo para uma aprendizagem mais eficaz” (MORAES, 2014, p.67). Para Walldén (2004), os produtos do Edutenimento geram um tipo informal de aprendizagem e se apresentam como uma nova alternativa a educação tradicional. A pesquisadora cria uma classificação de acordo com o

propósito do conteúdo e outra que se refere ao seu público:

1) Edutainment to improve users' life control (informal education). It is presented usually with discussion or narrative forms.

2) Edutainment to give experiences (skills education). It is presented usually with experiences, like simulations (virtual mobility).

Edutainment can be divided also according to target group:

1) Motivation-oriented (users who have the same interest regardless of their age, present knowledge level, etc.).

2) Age-oriented (Walldén, 2004, p.08)

Depreendemos que para a pesquisadora, o Edutenimento contribui com a educação e pode atingir públicos de todas as faixas etárias. Mas é necessário perceber os contextos propícios ao uso do Edutenimento, será que ele pode ser aplicado a tudo? Autores como Okan (2003), chamam a atenção para a utilização inadequada de ferramentas de *edutainment*, o uso demasiado em escolas, por exemplo, pode levar o estudante a rejeitar didáticas mais formais e afirmam: o conceito não é frutífero para tratar de qualquer tipo de conteúdo.

Singhal (1999) faz um recorte sobre a utilização do Edutenimento, defendendo que a televisão tem um grande potencial para a aplicação deste conceito. Segundo o autor, produtos televisivos podem ser projetados para contribuir com a educação e, desta forma, disseminar mensagens sociais. E de fato, várias pesquisas sobre o tema trazem como ilustração do conceito algumas produções televisivas. É o caso do programa *Sesame Street* - em português Vila Sésamo - criado em 1969, nos Estados Unidos e expandido para 120 países, dentre eles, o Brasil.

A atração foi um sucesso longo, com 37 temporadas e mais de quatro mil episódios produzidos. Os personagens principais eram bonecos animados criados por Jim Henson que ensinavam às crianças “pequenas lições de leitura e aritmética básicas, cores, letras, números ou os dias da semana, (...) noções básicas da vida pessoal e social, como por exemplo, atravessar uma rua com segurança, a importância da higiene pessoal, etc. (AMÉRICO, 2010, p.1074).

O Edutenimento dá então origem a um novo gênero televisivo e emissoras públicas, como a British Broadcasting Corporation (BBC) tem apostado nele como base de suas produções (MORAES, 2014). Canais de TV por assinatura também seguem esta tendência, é o caso do Discovery Channel, do National Geographic Channel e do History Channel.

Para que este objetivo seja atingido com maior eficiência, os canais e suas produtoras associadas têm se utilizado de equipes multidisciplinares compostas por pesquisadores, fotógrafos, cineastas, roteiristas, designers e locutores, dentre outros, cuja combinação de competências tem resultado na produção de programas sobre os mais variados assuntos, utilizando-se de uma linguagem capaz de atingir seu público-alvo e fazê-lo compreender os conteúdos que lhe são apresentados. Além disso, existem programas que oferecem maiores informações a respeito dos temas abordados

através da Internet, permitindo o aprofundamento do espectador no assunto por ele escolhido (MULATINHO, 2005, p.45)

O Edutenimento na televisão se revela como um gênero democrático, podendo ser aplicado em diferentes tipos de emissoras, sejam educativas ou comerciais, e o maior beneficiado passa a ser o público que tem acesso a mais formas de conhecimento. Walldén (2004) cria também uma classificação que pode ser aplicada a estes programas de televisão com foco educativo. Ela os divide em três categorias baseadas em seus objetivos de ensino: “programs for those in school age are often meant to support formal learning; programs to be alternatives for traditional formal learning which are tied to place and time; and programs to allure viewers to other forms of education and training” (WALLDÉN, 2004, p.09). Ou seja, podem ou não ter conexão direta com conteúdos que fazem parte do ensino formal, mas, segundo a pesquisadora, todos os programas de TV de edutenimento vão sempre utilizar as características audiovisuais para trabalhar os conteúdos de forma divertida ou bem-humorada.

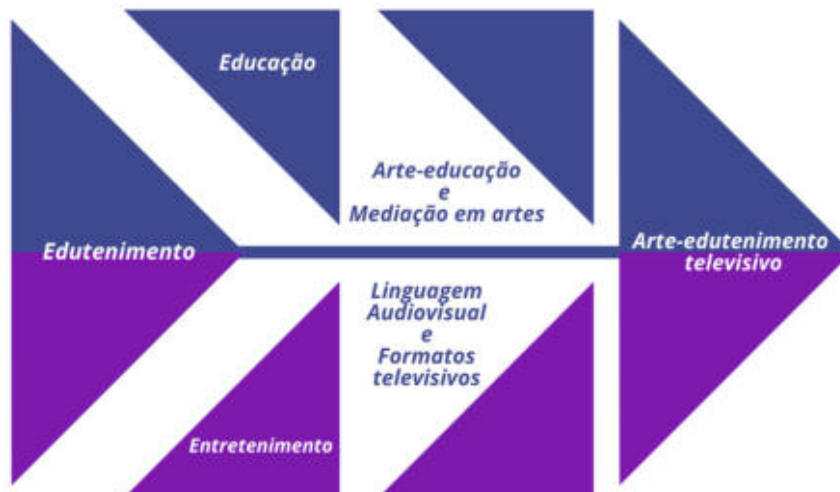
Na televisão, podemos identificar diversas produções que assumem a característica complementar a formação do público, extrapolando o contexto escolar. Mas é importante salientar que o edutenimento televisivo será sempre complementar a educação formal, a escola é sem dúvida o ambiente formativo por excelência. Temos um exemplo recente que ajuda a elucidar esta questão. Com a pandemia do Corona Vírus, que obrigou o mundo a realizar isolamento social, no estado do Pará, com a dificuldade de ensino remoto pela internet para alunos da rede pública de ensino (já que este é um público de baixa renda e que normalmente não dispõe do aparato tecnológico necessário para aulas on-line), o Governo do Estado através da Secretaria de Educação do Pará (SEDUC) decidiu criar um programa de TV com conteúdos escolares e veiculá-lo pela TV Cultura do Pará, o “Todos em casa pela educação”. Ele estaria na classificação de Walldén (2004) como “programs for those in school age are often meant to support formal learning”, ou seja, programa de apoio aos alunos em idade escolar. É isso, apenas um apoio, pois como abarcar os conteúdos de todas as séries escolares em duas ou três horas de videoaula? Como suprir as carências e dúvidas dos estudantes ou mesmo a troca de experiências presenciais entre professor e aluno? Impossível. É mesmo uma forma de minimizar os impactos da pandemia e dar aos estudantes a oportunidade de continuarem exercitando a intelectualidade e o aprendizado, enquanto aguardam a vida voltar ao normal. Concluimos que contextos informais de educação, como os vários formatos de programas de edutenimento televisivo, ganham força e visibilidade, mas não substituem a escola.

Outro ponto a ser retratado é a capacidade de aproximação que as produções provenientes do edutenimento tem das gerações ligadas às tecnologias, pessoas nascidas próximo à virada do milênio até os dias de hoje, que costumam ter “preferência pela tentativa e erro; opção pela não-linearidade; capacidade de realizar várias ações simultâneas; participação no processo de criação de conteúdo e não apenas no consumo do mesmo; maior socialização e interação na web; visão positiva da tecnologia” (MORAES, 2014, p.66). A aproximação com este público se estabelece por uma linguagem composta por elementos verbais e não-verbais, explora, cores, textos, sons, gráficos, animações e, mais atualmente, a interatividade. Porém a comunicação dos conteúdos através dessa linguagem tecnológica pode ser enriquecida ao se conectar à reflexões e práticas pedagógicas, provenientes das pesquisas sobre o campo da educação.

Dentre as definições do ato de educar, associamos a reflexão de Moraes (2014), que o define como um processo de desenvolvimento das capacidades física, intelectual e moral do ser humano, objetivando sua melhor integração ao social, à classificação de Walldén (2004), que afirma que o aprendizado pode ser dividido em cognitivo (aquisição de conhecimento), afetivo (trabalhando as questões das emoções) e ainda psicomotor (trabalhando habilidades).

Como estas possibilidades educativas surgem nos produtos televisivos ou como podem ser alcançadas por eles nos formatos especializados em arte? Eis uma nova contribuição desta pesquisa às que se dedicam não só ao Edutenimento, mas à televisão e às artes. Pela primeira vez, utilizaremos o conceito híbrido em uma associação entre as áreas de Arte-Educação, Mediação em Artes e Audiovisual (Figura 31).

Figura 31:
Mapa Mental sobre o desenvolvimento do conceito *Arte-Edutenimento Televisivo*.



Fonte: ANDRADE, 2020.

Desmenbrando a escrita do conceito, podemos ilustrar este pensamento como: “EDU” estará fundamentada nas contribuições das áreas de Arte-Educação e Mediação em Artes e o “TENIMENTO” estará fundamentado nos formatos televisivos e linguagem audiovisual. Esta junção tem como objetivo gerar um método que possa ser seguido por programas televisivos de edutenimento (ou outros formatos) especializados em arte, é o que denominaremos como *Arte-Edutenimento Televisivo*, um conceito que somado aos conquistados pela síntese de conhecimentos de Jornalismo Cultural e Crítica de Arte, vem enriquecer ainda mais a reflexão e a prática do trabalho especializado em arte na televisão.

Buscaremos contribuições da Arte-Educação e da Mediação em Artes para pensar sobre alguns aspectos e abordagens que possam ser aplicados ao fazer televisivo. Como estamos tratando de produtos nacionais, nosso foco será em autores que pensam a Arte-Educação no Brasil. É um campo vasto em leitura, conceitos e pesquisas, seria impossível abarcar tudo, porém, as leituras apontaram alguns caminhos que aqui serão destacados.

3.2.1. Arte-educação

Uma fala recorrente da pesquisadora Ana Mae Barbosa em sua produção bibliográfica é que arte não se ensina, contamina-se pela arte. Ela destaca que no processo educativo é preciso provocar experiências no outro. Ana Mae e muitos outros pesquisadores da área da Arte-Educação, acreditam nesta como significativa para a formação de cidadãos críticos e reflexivos - ou seja é primordial para a sociedade- e têm contribuído para sua estruturação e reformulação dentro da história do ensino brasileiro.

As práticas educativas são influenciadas também por mobilizações sociais, pedagógicas e artísticas. Ferraz (2002), afirma que desde o século XIX, movimentos culturais significativos contribuíram com a arte e a educação no Brasil, como a criação da Escola de Belas Artes no Rio de Janeiro, a Semana de Arte Moderna no século XX, assim como a criação de universidades a partir da década de 1930, o surgimento das Bienais de São Paulo a partir da década de 1950, movimentos universitários ligados à cultura popular ente 1950-60, dentre outros. “Isso nos faz ver que as correlações dos movimentos culturais com a arte e com a educação em arte não acontecem no vazio, nem desenraizadas das práticas sociais vividas pela sociedade como um todo” (FERRAZ, 2002, p.28)

Como as demais áreas de conhecimento, a arte-educação brasileira tem um percurso histórico composto por avanços e retrocessos que está também conectado com a história e as abordagens educacionais, sendo pautado por uma base legal que regulamenta e estabelece normas e diretrizes. A disciplina foi incluída como obrigatória no currículo da Educação Infantil, do Ensino Fundamental e do Ensino Médio pela LDBEN 9394/96²¹, em vigor, que promulga no artigo 26 “§ 2º o ensino da Arte, especialmente em suas expressões regionais, constituirá componente curricular obrigatório, nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos”. A música também foi incluída como ensino obrigatório na educação básica pela lei nº 11.769, de 18 de agosto de 2008. Estas são estratégias para ampliar o domínio do campo da Arte pelos cidadãos brasileiros.

Os Parâmetros Curriculares Nacionais de Arte (PCNs) - que vigoraram até o ano de 2019 e passam por uma transição para a BNCC²² - afirmam que a disciplina segue padrões internacionais, “coincide com as transformações educacionais que caracterizam o século XX em várias partes do mundo” (BRASIL, 1997) e estabeleceram os objetivos do ensino da Arte ao longo das últimas décadas:

- expressar e saber comunicar-se em artes mantendo uma atitude de busca pessoal e/ou coletiva, articulando a percepção, a imaginação, a emoção, a sensibilidade e a reflexão ao realizar e fruir produções artísticas;
- interagir com materiais, instrumentos e procedimentos variados em artes (Artes Visuais, Dança, Música, Teatro), experimentando-os e conhecendo-os de modo a utilizá-los nos trabalhos pessoais;
- edificar uma relação de autoconfiança com a produção artística pessoal e conhecimento estético, respeitando a própria produção e a dos colegas, no percurso de criação que abriga uma multiplicidade de procedimentos e soluções;
- compreender e saber identificar a arte como fato histórico contextualizado nas diversas culturas, conhecendo respeitando e podendo observar as produções presentes no entorno, assim como as demais do patrimônio cultural e do universo natural, identificando a existência de diferenças nos padrões artísticos e estéticos;
- observar as relações entre o homem e a realidade com interesse e curiosidade, exercitando a discussão, indagando, argumentando e apreciando arte de modo sensível;

²¹ A Lei de Diretrizes e Bases da Educação é a legislação que define e regulamenta o sistema educacional brasileiro público ou privado. Ela foi criada com base nos princípios da Constituição Federal, que reafirma o direito à educação da educação básica até o ensino superior.

²² Segundo o Ministério da Educação, a Base Nacional Comum Curricular (BNCC), homologada em 2017, é um documento de caráter normativo que define o conjunto de aprendizagens essenciais que todos os alunos devem desenvolver ao longo das etapas da Educação Básica, em todo território nacional. Disponível em: <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/>. Como a BNCC está em fase de consolidação (as escolas deveriam ter se adaptado às normas até 2020, mas a pandemia do Coronavírus também interferiu neste processo) e partindo do pressuposto que os PCNs de Arte ainda podem servir como orientação para o desenvolvimento da educação formal, decidimos nesta pesquisa focar os PCNs, para identificar como podemos absorver estes parâmetros na construção de produtos televisivos.

- compreender e saber identificar aspectos da função e dos resultados do trabalho do artista, reconhecendo, em sua própria experiência de aprendiz, aspectos do processo percorrido pelo artista;
- buscar e saber organizar informações sobre a arte em contato com artistas, documentos, acervos nos espaços da escola e fora dela (livros, revistas, jornais, ilustrações, dispositivos, vídeos, discos, cartazes) e acervos públicos (museus, galerias, centros de cultura, bibliotecas, fonotecas, videotecas, cinematecas), reconhecendo e compreendendo a variedade dos produtos artísticos e concepções estéticas presentes na história das diferentes culturas e etnias. (BRASIL, 1997, p. 53-54).

Depreendemos que o ensino enfoca a construção do conhecimento não só pelo contato com a arte e sua história, mas também pela realização de experiências do fazer artístico. Tavares (2013), resume o ensino da arte no Brasil em quatro tipos de abordagem que, segundo a autora, tiveram maior relevância em sua história:

- Arte tradicional: atividade, desenho, trabalhos manuais, música e canto orfeônico, professor transmissor de conteúdos e modelos artísticos;
- Arte nova/renovada: educação através da arte, atividade artística, processo criador de livre-expressão do aluno, professor descompromissado com a ação pedagógica;
- Arte tecnicista: educação artística, parte do currículo escolar, enfoque transmissivo e técnico de conteúdos, expressos do simples ao complexo dentro do espaço escolar. Sendo composta de atividades artísticas, de 1ª a 4ª série, áreas de estudo, artes visuais, música, dança e teatro e seus elementos artísticos, de 5ª a 8ª série, e, disciplina impregnada de conteúdos, no 2º grau;
- Arte progressista: expressão do movimento de arte-educadores, disciplina do currículo pleno escolar, ensino da Arte, proposta triangular (apreciação, contextualização e fazer artístico, formação estética e abrangente da cultura e sensibilidade humana. (TAVARES, 2013, p.24)

Na busca do ensino por verticalizar o contato com as linguagens e obras artísticas, favorecendo a expressão e a formação estética para leitura e análise da arte, é particularmente interessante para esta pesquisa, dada sua força e flexibilidade, a Abordagem Triangular, desenvolvida pela pesquisadora Ana Mae Barbosa, que Tavares (2013) define em linhas gerais como ação educativa que deve propiciar o fazer, o apreciar e a contextualização da arte.

Inicialmente já se desenham algumas possibilidades de aplicação de aspectos da PCNs de Arte e também da Abordagem Triangular na base do que deve ser o *Arte-Edutenimento Televisivo*, assim como limitações que ele terá, limitações importantes para mostrar como ele é apenas capaz de contribuir com a educação de maneira informal, não substituindo a necessidade da escola, do professor e das interações humanas, ou mesmo a necessidade de estar em contato direto com a arte, frequentando museus, galerias, cinemas, teatros, salas de música, enfim, todo espaço onde ela estiver. No que tange a PCNs de Arte, é possível alcançar estes três objetivos através do *Arte-Edutenimento Televisivo*:

- compreender e saber identificar a arte como fato histórico contextualizado nas diversas culturas, conhecendo respeitando e podendo observar as produções presentes no entorno, assim como as demais do patrimônio cultural e do universo natural, identificando a existência de diferenças nos padrões artísticos e estéticos;
- compreender e saber identificar aspectos da função e dos resultados do trabalho do artista, reconhecendo, (...), aspectos do processo percorrido pelo artista;
- buscar e saber organizar informações sobre a arte em contato com artistas, documentos, acervos nos espaços da escola e fora dela (livros, revistas, jornais, ilustrações, dispositivos, vídeos, discos, cartazes) e acervos públicos (museus, galerias, centros de cultura, bibliotecas, fonotecas, videotecas, cinematecas), reconhecendo e compreendendo a variedade dos produtos artísticos e concepções estéticas presentes na história das diferentes culturas e etnias. (BRASIL, 1997, pp.53-54, grifo da autora).

Os aspectos eliminados da lista de objetivos do PCNs - assim como o retirado do texto acima, onde constam reticências - são os que fazem referência a expressão do sujeito, diálogo, interação e experimentação do fazer artístico, pois, mesmo que hoje a televisão desfrute de alguma interatividade, ela jamais vai alcançar a necessária em um processo educativo, como no espaço escolar.

3.2.1.1. A Abordagem Triangular

Sobre a Abordagem Triangular, antes de definir suas contribuições para o *Arte-Educativo Televisivo*, vamos aprofundá-la um pouco mais. Esta abordagem, desenvolvida no Brasil pela pesquisadora Ana Mae Barbosa, contribui com a democratização do conhecimento em arte e ampliação do acesso da população aos domínios estéticos e artísticos através da educação. Em diálogo com pensadores de várias partes do mundo, as fundamentações desta proposta estão baseadas principalmente no projeto *Discipline Based Art Education* (DBAE), modelo americano desenvolvido pelo *Getty Center of Education in the Arts*, que vem sendo desenvolvido nos Estados Unidos desde os anos 80 e prevê um ensino que inclui produção de arte, história da arte, crítica e estética. Para Barbosa (1996), em concordância com pensadores do *Getty Center*, esta metodologia de ensino abarca as “quatro mais importantes coisas que as pessoas fazem com a arte. Elas a produzem, elas a veem, elas procuram entender seu lugar na cultura através do tempo, elas fazem julgamento acerca de sua qualidade (BARBOSA, 1996, p.36-37). Para ela, a grande contribuição deste método é a combinação de diversas formas de pensar num mesmo ato de conhecimento.

Desenvolvendo a Abordagem Triangular, foi na década de 90, que se iniciaram aplicações do método de ensino no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São

Paulo (MAC/USP), integrando a **história da arte**, o **fazer artístico** e a **leitura da obra** de arte. Segundo Barbosa (1996), a leitura deve estar baseada na análise crítica da materialidade da obra, nos princípios estáticos ou semiológicos, ou ainda gestálticos ou iconográficos. O método é flexível, podendo ser adaptado pelo professor, é ele quem escolhe o princípio de leitura por exemplo, “o importante é que as obras sejam analisadas para que se aprenda a ler a imagem e avaliá-la; esta leitura é enriquecida pela informação histórica e ambas partem ou desembocam no fazer artístico” (BARBOSA, 1996, p.38).

As três facetas do conhecimento da arte se integram na busca por significações. Barbosa (1996) afirma que o limite entre a história da arte e a leitura da obra é muito tênue e define como se dá a relação com os conhecimentos de história da arte na proposta da triangulação:

Não adotamos um critério de história da arte objetivo e cientifizante que seja apenas prescritivo, eliminando a subjetividade. Sabemos que em história da arte é importante conhecer as características das classificações de estilo, a relação de uma forma de expressão com as características sociais e com a psicologia social da época, mas analisar as características formais do objeto em seu habitat de origem não pode ser o escopo máximo da história da arte. Cada geração tem o direito de olhar e interpretar a história de uma maneira própria, dando um significado à história que não tem significação em si mesma... A reconstrução do passado é apenas um dado e não tem um fim em si mesma, especialmente no que se refere à história da arte. Na história da arte o objeto do passado está aqui hoje. Podemos ter experiência direta com a fonte de informação, o objeto. Portanto, é de fundamental importância entender o objeto (BARBOSA, 1996, p.37-38).

É indispensável destacar dois aspectos nessa compreensão em conexão com a história da arte. Primeiramente, nenhuma forma de arte existe no vazio, ou seja, parte do significado da obra depende da sua contextualização (delimitar o espaço, o tempo e o contexto em que a obra surge), e, o segundo é que isso não impede que a obra seja ressignificada em relação ao atual contexto em que é percebida.

Na Abordagem Triangular, o aspecto “leitura da obra” pode ser também denominado “apreciação artística”. Apesar da nomenclatura “apreciação” ser polissêmica e abrir interpretação para um sentido de “gozo” da arte, a ideia é que ela vá muito além, referindo-se à “possibilidade de ler, analisar e até reconhecer a obra como um bom exemplo de um estilo ou técnica embora não goste dela” (BARBOSA, 1996, p.39).

A triangulação aborda ainda o fazer artístico como propulsor da capacidade criadora, mas ele não se dá em um sentido de simples experimentação das linguagens pelas linguagens ou das técnicas pelas técnicas ou pela livre-expressão, mas sim de forma aprofundada pela fundamentação “no ato do entendimento, da compreensão, da decodificação das múltiplas

significações de uma obra de arte”, pois “flexibilidade, fluência, elaboração, todos estes processos mentais envolvidos na criatividade são mobilizados no ato de decodificação da obra de arte” (BARBOSA, 1996, p. 41).

Como dito anteriormente, o método triangular é flexível, tanto que alguns autores preferem utilizar termos como abordagem ou proposta, em uma tentativa de revelar suas características de adaptação ou junção a outras metodologias mais específicas – como a escolha do tipo de análise para ler as obras, já citada anteriormente - primando pelo diálogo, permitindo mudanças e adequações. Não é um método fechado, padronizado, pois a liberdade é importante na construção do conhecimento crítico-reflexivo, ajustando-se às realidades em que serão aplicados. Por isso acreditamos em sua utilização, mesmo que não integralmente, para desenvolver a base do conceito de *Arte-Edutenimento Televisivo*.

A própria imagem do triângulo (Figura 32) externaliza essa característica de abrir caminhos para escolhas, sem a necessidade de seguir uma fórmula, um passo-a-passo, uma ordem hierárquica. A interseção dos três eixos da proposta triangular favorece a construção do conhecimento em arte. Como destaca Barbosa (2010) é uma abordagem eclética.

Figura 32:
Diagrama da Abordagem Triangular.



Fonte: ANDRADE, 2020.

Os eixos do triângulo recebem nomenclaturas diferentes nas diversas literaturas que abordam o tema, mas todos levam as mesmas compreensões. Vejamos alguns exemplos: ‘contextualizar’ também aparece como ‘história da arte’; ‘apreciar’ surge como ‘refletir’ ou como ‘ler’; ‘produzir’ também é denominado ‘fazer artístico’. O tripé proposto sintetiza elementos que podem ser trabalhados por qualquer linguagem artística, são o ponto de partida

para construção de múltiplos conhecimentos em arte. Barbosa e Cunha (2010) demonstram por exemplo uma aplicação do método à linguagem da dança, revelando possibilidades para cada um de seus vértices:

- Fazer: conhecer, perceber e construir o corpo que se propõe a existir, a se mover, a dançar. Conhecer, vivenciar e articular os elementos da linguagem da dança. Improvisar e compor novas danças; interpretar danças já existentes (repertórios);
- Apreciar: descrever, interpretar e julgar; saber olhar, ver, ler, falar, dizer, articular, perceber e vivenciar as danças existentes e em processo de criação;
- Contextualizar: as histórias das danças— dos repertórios, dos estilos, dos movimentos, dos coreógrafos, dos países, das regiões, dos gêneros de dança; as outras áreas de conhecimento que também estudam ou se relacionam com a dança como a Sociologia, a Antropologia, a Filosofia, a Psicologia, a Anatomia, a Cinesiologia, a Fisiologia etc. (Barbosa e Cunha, 2010, p.62)

Quando os eixos do tripé são relacionados, a construção de sentidos pela abordagem é potencializada pelos que participam do processo de ensino-aprendizagem. Como podemos observar, este é um método equilibrado, pois valoriza tanto a produção artística, quanto as informações sobre história, cultura, assim como a análise das obras de arte. Para Ferraz (2002), desde de sua origem, a Metodologia Triangular vem se afirmando por sua maior abrangência cultural e interferindo qualitativamente no processo e melhoria do ensino da arte, tendo como base um trabalho pedagógico integrador.

Trazendo a Abordagem Triangular para fundamentar o *arte-edutenimeto televisivo*, acreditamos na viabilidade dos produtos televisivos espelharem aspectos da contextualização e da apreciação, pois, tal qual destacado nas questões dos PCNs de Arte, a produção artística fundamentada depende de um mediador mais próximo, seja um professor ou mesmo um mediador em artes. Mesmo programas de arte que trazem atividades práticas, normalmente voltadas para o público infantil, acabam por ensinar a técnica pela técnica ou trabalhar com a livre-expressão, sem fazer conexões com questões de leitura e contextualização da arte, como o programa infantil ‘Quintal da Cultura’ (atualmente na grade) que em algumas edições ensina alguns experientos artísticos como construção de objetos ou preparo de tintas, por exemplo, ou o quadro ‘Viu como se Faz?’ do antigo programa ‘Castelo Rá Tim Bum’, que ensinava as crianças algumas técnicas e construção de objetos artísticos.

Ainda que hoje se tenham mais alternativas de interatividade pela televisão e internet, não há como dar conta de um processo de troca de conhecimento e reflexão sobre a experientação quando se tem centenas de telespectadores para abarcar. Essa construção é papel da escola, dos museus, dos espaços de arte. Agora, se a Televisão conseguir cumprir o papel

relacionado aos pontos ‘contextualização’ e ‘apreciação’, seus produtos podem ser utilizados de forma complementar em sala de aula. Veja, o intuito do *Arte-Edutenimento Televisivo* não é pensar programas de TV para serem utilizados na escola, o intuito é o mesmo da Arte-Educação: democratizar a arte, acessibilizá-la para todos. Mas se nesse trajeto novas conexões forem percebidas, por que não aproveitar as oportunidades e expandir os alcances? Não há nenhum problema, pelo contrário, pode ser enriquecedor para ambas as áreas.

3.2.1.2. A gramática das linguagens artísticas

Continuando o levantamento de conhecimentos e conceito em arte-educação, vamos aprofundar alguns pontos que podem e devem ser somados às demandas do método triangular e que também são necessidades dos PCNs de arte. Entre eles está o de dar espaço às diversas linguagens artísticas, entendendo as características principais e estruturantes de cada uma delas. Essas características constituem o que Martins (2010) denomina como gramática da linguagem da arte, onde “cada som, cada gesto, cada linha, massa e cor de uma produção artística nos apresenta uma qualidade sensorial que faz visíveis ideias de sentimentos/pensamentos que poetizam o mundo” (MARTINS, 2010, p.120). Essa aprendizagem da gramática específica de cada linguagem artística é expandida e fixada no contato com a própria arte, obras e artistas.

Trataremos de alguns desses elementos estéticos constituintes da gramática de quatro linguagens, respectivamente: música, dança, artes visuais e teatro, que são as mais difundidas nas pesquisas sobre Arte-Educação. A apropriação e compreensão destes elementos é fundamental para toda abordagem em conexão com o campo da arte, afinal, como falar de uma linguagem se não se domina seus elementos básicos? Essa premissa vale para o *Arte-Edutenimento Televisivo*.

A música é capaz de promover consciência rítmica, estética, socializar e viabilizar aprendizagens conceituais. Em um processo de educação musical é imprescindível saber que esta linguagem “tem como matérias-primas sons e silêncios articulados em pensamentos musicais. Assim, compor implica em imaginar, relacionar e organizar sons, ouvindo-os internamente” (MARTINS, 2010, p.21). Os principais elementos constitutivos da linguagem musical são: o som, o ritmo, a harmonia, a melodia, a altura, a intensidade, a duração, o timbre e a densidade, passíveis de serem observados em diversas fontes sonoras, de instrumentos musicais, objetos sonoros até a voz humana. Essas características dão origem às músicas, que podem trazer ou não uma letra, ao projeto musical podemos denominar ainda composição. Ele

ganhará vida através da interpretação, que pode ser realizada por seu compositor, ou por outros artistas.

A música no âmbito educacional pode servir a diversas funções, dentre estas podemos elencar a sensibilidade do ouvido e da escuta, socialização humana, mobilização da expressão corporal, ampliação do vocabulário, desenvolvimento do ritmo e da performance, autodisciplina, retenção de conhecimentos variados, pode ser uma forma de lazer, desenvolver o gosto musical, possibilitar prazer estético, além de ser fonte de aquisição cultural (TAVARES, 2013, p.95).

Para ampliar os conhecimentos na educação musical é importante proporcionar o contato com as “diferentes formas, gêneros e estilos musicais, analisando e reconhecendo seus modos de estruturação e organização, como canto, canto coral, conjunto de câmara, improvisação musical, jazz, MPB,.. repente, rock, samba, tecnomúsica, etc.” (MARTINS, 2010, p.121), observando seus aspectos culturais e ainda suas conexões com outras linguagens, como por exemplo com o audiovisual na composição de trilhas sonoras e videoclipes.

Dada as compreensões gerais sobre música, seguimos para as principais características da dança. Ela está centrada na articulação harmoniosa entre movimento, tempo, espaço, fluência e força, propiciando uma comunicação não-verbal através do diálogo corporal. Junto com a música, ela está entre as linguagens artísticas mais presentes no cotidiano brasileiro.

No Brasil, uma sociedade extremamente dançante, a música e a dança fazem parte do nosso dia-a-dia, estão intrinsecamente associadas. São rodas de pagode, samba, de capoeira. As escolas de samba, os forrós, as danceterias. A dança e a música estão presentes em todo lugar e a todo instante. Nos morros cariocas, nas praias do Nordeste, nos pampas gaúchos, nas festas populares, nas manifestações das tribos indígenas, nos ritos religiosos etc. Pouco importa para onde se olhe, a dança e a música estão presentes. Poderia até parecer incoerente dizer que a dança precisa ser ensinada na escola se já faz parte do dia-a-dia de uma grande parte da população. No entanto, novamente, salientamos que não é essa concepção de dança que se pensa para a escola, mas, sim, de como, pela aproximação e observação da dança e pela reflexão sobre ela, podemos pensar sobre nós mesmos. O que interessa como conteúdo da dança são os elementos da linguagem criativa por meio do movimento (STRAZZACAPPA, 2009, p. 47, apud TAVARES, 2013, p.107).

Para Martins (2010), é essencial acessar não só as diversas manifestações da dança (erudita, popular, moderna, clássica, contemporânea, etc.), bem como seus conceitos, sua história, seus intérpretes, seus gêneros presentes nas várias culturas, e ainda compreender sua conexão com outras linguagens, principalmente na realização de espetáculos, como a cenografia, a música ou o cinema. Dessa forma, é possível ampliar as referências sobre essa ramificação artística.

Enquanto a dança explora a comunicação através do movimento, as artes visuais exploram a materialidade transposta em imagens, formas, linhas, cores, planos e volumes, sendo necessária uma educação visual para uma apreensão completa dos elementos de composição da obra, indo além do que está aparente no ‘texto visual’, compreendendo a simbolização, a emoção. Contextualizações referentes à escolas, movimentos ou correntes artísticas são necessárias, assim como conhecer o momento e lugar de sua produção. “As artes visuais se compõem de formas tradicionais como a pintura, o desenho, a gravura, a escultura, a arquitetura, o artesanato, como também formas modernas e contemporâneas como a fotografia, o cinema, a televisão, o vídeo, a computação, as artes gráficas e a performance” (TAVARES, 2013, p.100). Em sua estrutura as artes visuais congregam materialidade e teoria, procedimentos e técnicas, informações históricas, relações culturais e sociais. Em Martins (2010), para que se possa poetizar, fruir e conhecer a linguagem visual é indispensável alimentar o olhar com múltiplas e diferentes imagens, permitindo explorá-las em um ritmo contemplativo e reflexivo, diferente daquele veloz que costuma fazer parte do cotidiano e que acaba por levar os olhares a superficialidade. Nesse contato com a obra se constroem nossos repertórios, pois “a dimensão, o tamanho e a materialidade traduzem outra percepção que ficará marcada, vividamente, nas memórias significativas (MARTINS, 2010, p.126).

A última linguagem a ter alguns elementos fundamentais de sua gramática aqui explicitados é o Teatro. Ele traz em sua estrutura: texto, personagem, iluminação, cenografia, sonoplastia e caracterização. Assim como a dança, Ferreira (2001) define que o teatro é a arte do espetáculo vivo, o que vemos em cena é transmitido pelo corpo do ator. Ele une artistas e plateia, em um momento cultural, fantasioso, simbólico, plural e único, pois nunca mais se repetirá igualmente.

O elemento principal de uma peça teatral é o ator, este incorpora o personagem e/ ou personagens, dando dramaticidade e densidade ao texto. O ator comunica o texto ao público pela sua expressão: voz, movimentos e sensibilidade. Considerando os aspectos expressivos, a voz comporta em si a dicção (saber falar direito e com clareza da linguagem) e a impositação (emitir/pronunciar corretamente e com tonicidade adequada). Quanto aos movimentos é preciso, aprender a relaxar, dominar seus gestos e suas ações. Transmitir seu papel através da sua expressão corporal, que congrega performance e cinestesia. Também complemento da expressão é a sensibilidade que compreende equilíbrio emocional, inter e intrapessoal, ingredientes manifestos na boa representação do ator, que toca e sensibiliza sua plateia (TAVARES, 2013, p.116 e 117).

Através do imaginário dramático teatral, podem-se abrir portas para a resignificação poética do mundo e essa ação deve ser exercitada pelo acesso à diversidade de cênica traduzida

pelas “artes circenses, *commedia dell’arte*²³, escultura viva, Folia de Reis, *happening*²⁴, improvisação teatral, intervenção cênica, performance, teatro de marionetes, de mamulengos, teatro de rua, teatro de sombras, teatro moderno, teatro *Nô*²⁵, ópera, etc.” (MARTINS, 2010, p.124) ou seja pelo acesso às mais diferentes representações que compõem o patrimônio cultural teatral.

Aqui, utilizamos de uma espécie de introdução aos elementos que compõem o a gramática das linguagens artísticas, é obvio que ela pode ser desdobrada em muitas outras compreensões e terminologias, assim como podem surgir características que se interligam em inventivas formas poéticas, “a instalação, o videoclipe e a performance, por exemplo, são algumas das produções artísticas que combinam elementos do teatro, da dança, música e artes visuais” (MARTINS, 2010, p.128). Martins (2010) ressalta que além do conhecimento artístico e estético específico de cada linguagem, temáticas como ética, autoria, direitos autorais e patrimoniais, cópia, plágio, pirataria, censura e liberdade de expressão são indispensáveis em um processo de educação em artes. Destacamos mais uma vez que todas estas possibilidades são consolidadas no contato com as obras e artistas, é assim que a educação e sensibilização para as artes podem se desenvolver. Essa sensibilização é a essência da mediação em artes, também chamada de mediação cultural, realizada em museus, galerias, bienais, dentre outros espaços, com o objetivo de aproximar o público das obras e provocar reflexões a partir desta interação. É uma área considerada como parte do processo de educação não-formal, mas que se utiliza dos conhecimentos da educação em artes em seu fazer e que vamos aqui abordar, por sua característica de viabilizar questões como a apreciação e leitura das obras, a qual pode contribuir com o *arte-edutenimento televisivo*.

²³ A *Commedia dell’arte* é uma forma popular e improvisada de fazer teatro que tem origem na Itália, no século XVI. É um estilo de comédia que prima pelo improviso.

²⁴ O termo *happening* foi no fim dos anos 1950, pelo americano Allan Kaprow, para designar uma forma de arte que combina artes visuais e um teatro *sui generis*, sem texto nem representação. Nos espetáculos, distintos materiais e elementos são orquestrados de forma a aproximar o espectador, fazendo-o participar da cena proposta pelo artista. Os eventos apresentam estrutura flexível, sem começo, meio e fim e as improvisações conduzem a cena. Disponível na Enciclopédia Itaú Cultural em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3647/happening#>, acessado em junho de 2020.

²⁵ *Nô*, *Noh* ou *nôgaku* é uma forma clássica de teatro profissional japonês que combina canto, pantomima, música e poesia. Originado no século XIV, é uma das formas mais importantes do drama musical clássico japonês.

3.2.2. Mediação em Artes

Apoiada em conceitos de múltiplos pesquisadores, Johann (2011) busca compreender a mediação em artes e o papel do mediador, chegando à definição de que o mediador é um profissional especializado que atua em centros de cultura, bibliotecas públicas e museus, exercendo atividades de aproximação entre indivíduos ou grupos de indivíduos e as obras (para seu conhecimento sensível e intelectual), ele é uma ponte entre a obra, o artista e o público. São múltiplas as suas possibilidades de trabalho, ele pode, por exemplo, orientar oficinas, fazer monitoria de exposição de arte, curadoria, animação cultural. “As funções do mediador se adaptam também conforme as propostas educativas oferecidas pelos museus, galerias ou salas de exposição. Quanto mais diversificadas são as propostas pedagógicas ou expositivas, mais se ampliam as atuações” (JOHANN, 2011, p.3).

O trabalho do mediador é uma significativa contribuição na formação de público para a arte, pois ele está no lugar onde as pessoas farão a experiência, vivência e apreciação da obra, podendo colaborar no despertar de interesses, provocar a percepção do outro, ampliando leituras e compreensões sobre a realidade, a história e a cultura, inter-relacionadas com as obras.

É uma prática intencional, logo é imprescindível haver planejamento, organização e estudo sobre as formas de melhor executá-la. O primeiro passo desse planejamento é compreender quem é o público que será afetado pela mediação e assim definir a maneira ideal de interação, pois nenhuma proposta pedagógica é adequada a todo e qualquer processo de aprendizagem, ela precisa ser adaptada aos receptores antes de ser colocada em prática, logo “a mediação cultural não é uma ação fácil, pois, ao mesmo tempo em que exige um olhar do mediador atento às obras e ao que já foi escrito sobre elas, determina um olhar sobre os leitores com seus repertórios, subjetividades e contextos particulares, mesmo que sejam da mesma faixa etária” (MARTINS, 2011, p.315). Neste processo precisamos atentar para algumas questões que Martins (2011) provoca, como: “Qual o espaço do silêncio em uma mediação cultural?” ou “Quais obras escolher para mergulhar em suas camadas de significação junto a determinado público?”. As respostas a perguntas como essas, referentes à mediação, assim como as escolhas de procedimentos constroem o que Martins denomina como curadoria educativa, ou seja, a definição das estratégias e ferramentas pedagógicas a serem aplicadas na mediação em artes.

Em um processo de mediação, camadas que muitas vezes não estão aparentes na obra são reveladas, sejam conceituais, históricas ou visuais, por exemplo. Sobre a visualidade, as

escolhas feitas devem contribuir ainda para que o público mergulhe na materialidade da obra de arte, percebendo sua plasticidade, suas cores, formas, texturas, ambientes, aromas, ruídos, silêncios e dimensões. Outro ponto é propiciar a conexão com as ideias do artista, suas pesquisas, procedimentos técnicos e com as questões ele quis suscitar com a sua criação. A combinação desses vários aspectos leva ao descortinar do olhar do outro para a fruição, mas esta ação não pretende fechar ou esgotar compreensões e sim despertar para a busca, para a construção e desconstrução de significados, incluindo neste processo o imaginário e o repertório que ele possui, pois, a leitura da obra é singular porque se faz no olhar único de cada pessoa, com suas experiências e emoções.

...podemos dizer que o mediador não formula uma resposta e entrega aos espectadores, ele provoca aquele que está contemplando a obra a refletir acerca do sentido que aquela obra de arte tem em sua vida. Ele amplia e desperta o pensar do sujeito de forma que o mesmo, vai 'revirando sua gaveta de guardados' e encontrando as respostas para suas dúvidas, seus questionamentos em relação à arte e à cultura visual. Acreditamos que a ação do mediador é a de "abrir" os olhos do fruidor e fazê-lo ver coisas que sozinho não havia visto. Ele estimula o público a pensar, imaginar e criar uma leitura da obra que está em sua frente. O mediador pode ser comparado a um 'óculos de grau' que, ao ser colocado, nos permitirá enxergar muito além do que antes víamos, mesmo que no início seja difícil nos acostumarmos com sua presença. Na mediação é assim, quando entramos em contato com o mediador, ele nos ajuda a ver elementos na obra que passaram despercebidos, possibilitando uma fantástica viagem na qual podemos relacionar o que estamos vendo com nossas vivências (JOHANN, 2011, p.5).

Nesta viagem, a observação, o estranhamento e a conexão com o ideário que envolve a obra devem desinstalar o olhar da ordem cotidiana, fazê-lo atento, estrangeiro. Até mesmo quando a arte suscita questões muito diferentes ou contraditórias em relação ao que está estabelecido, suas referências são capazes de rearranjar o pensamento. Para Barbosa (2002), esse processo de despertar conhecimentos deve estar conectado não só a questões da origem da obra, mas também tratar de interpretações relacionadas ao atual momento em que é recebida pelo receptor, buscando o que ela comunica no presente. Um processo de mediação que contextualiza a obra em relação ao passado e ao presente potencializa a leitura e fruição da arte.

Os espaços de arte (museus, galerias, teatros, cinemas, etc.) são os ambientes ideais para a fruição das obras, leitura e aprendizagem. Atrair o público para estes lugares, mediar vivências e experiências marcantes é educar para valorização do campo da Arte, é fazer entender sua necessidade para a vida humana.

A experiência de estar na presença da obra proporciona a percepção daquilo que a reprodução da imagem ou sua descrição não dão conta de mostrar. Talvez possamos comparar a experiência da visualidade artística de uma exposição à da leitura de um

livro. Por mais que nos narrem a história, jamais será o mesmo que a ler. Estar na presença da obra é um acontecimento insubstituível, portanto, intransferível (JOHANN, 2011, p.6).

Compartilhamos da ideia de que a vivência das obras em suas mais diferentes linguagens é insubstituível. Aliás, a Arte-Educação se faz para embasar com conhecimentos e despertar o interesse por estas vivências, a Mediação em Artes se justifica na potencialização destas e acredito que o *Arte-Edutenimento Televisivo* se justifica na tentativa de motivar e atrair o público para estas vivências. O fato da televisão revelar parte de uma exposição, espetáculo ou obra não deve jamais se fechar como experiência final, deve sim ficar claro que ali está apenas uma parte de um todo muito mais interessante e genuíno a ser buscado presencialmente, sempre que houver a oportunidade. Dessa forma, as três áreas não competem entre si, na verdade se complementam. Unidas favorecem a ‘nutrição estética’, que, segundo Martins (2010), ocorre quando a arte alimenta a própria arte, através da descoberta de diferentes artistas ou autores e obras de todos os tempos.

O objetivo maior de uma nutrição estética é provocar leituras que possam desencadear um aprendizado de arte, ampliando as redes de significação do fruidor. Seu foco principal está na percepção/ análise e no conhecimento da produção artístico-estética; no entanto, o centro não está na informação dada, mas na capacidade de atribuir sentido, construir conceitos, ampliá-los pelas ideias compartilhadas (MARTINS, 2010, p.130).

Dentre os processos e procedimentos em artes que visam a educação, a nutrição estética, a leitura, a significação e tantos outros aspectos apontados até aqui (pelas áreas de Arte-Educação e Mediação em Artes), os autores convergem para a reflexão sobre a imprescindibilidade de uma abordagem que priorize a diversidade cultural através da arte, dando espaços para obras plurais conectadas às diferentes raças, etnias, gêneros, classes sociais, não se fixando aos códigos, escolas ou modelos europeus ou norte-americanos, é preciso descolonizar o olhar que por décadas se prendeu aos cânones europeus e à uma supremacia branca.

A Educação poderia ser o mais eficiente caminho para estimular a consciência cultural do indivíduo, começando pelo reconhecimento e apreciação da cultura local. Contudo, a educação formal no Terceiro Mundo Ocidental foi completamente dominada pelos códigos culturais europeus e, mais recentemente, pelo código cultural norte-americano branco. A cultura indígena só é tolerada na escola sob a forma de folclore, de curiosidade e esoterismo; sempre como uma cultura de segunda categoria. Em contraste, foi a própria Europa que, na construção do ideal modernista das artes, chamou a atenção para o alto valor das outras culturas do leste e do oeste, por meio da apreciação das gravuras japonesas e das esculturas africanas. Desta forma, os artistas modernos europeus foram os primeiros a criar uma justificação a favor do multiculturalismo, apesar de analisarem a "cultura" dos outros sob seus próprios cânones de valores. Somente no século vinte, os movimentos de descolonização e de liberação criaram a possibilidade política para que os povos que tinham sido dominados reconhecessem sua própria cultura e seus próprios valores. (Barbosa,

2012, p.15)

Para contribuir com a diversidade e o desenvolvimento multicultural, é necessário acessibilizar não só a cultura de outros países ou a nacional, mas, como destaca Barbosa (2012), principalmente a local, que caracteriza a identidade do grupo a que o cidadão está inserido. Se ele não se reconhece, como reconhecerá o outro? Para demarcitar os repertórios artísticos-culturais, deve-se promover o acesso aos artistas de todas as épocas, vivos ou não, brasileiros ou estrangeiros e às obras de diferentes linguagens, sociedades e períodos, além disso, frequentar os museus, galerias, teatros, salas de concerto ou até mesmo ruas, ou seja, buscar o contato direto com as produções. Assim, se consolida uma educação voltada à formação crítica, sensível e reflexiva dos cidadãos, favorecendo toda a sociedade, pois ela “só é artisticamente desenvolvida quando ao lado de uma produção artística de alta qualidade há também uma alta capacidade de entendimento desta produção pelo público” (BARBOSA, 1996, p. XIII).

3.2.3. Linguagem audiovisual televisiva

Na busca pela construção de um conceito-base ao *Arte-Edutainment Televisivo*, unem-se as reflexões sobre educação e mediação em artes com as que tratam da linguagem audiovisual televisiva. Fazemos esta delimitação em TV, pois o audiovisual é um campo amplo e que sofre adaptações dependendo do suporte - seja televisão, cinema, ou internet – e nesta pesquisa nosso enfoque é a TV.

Esta linguagem tem características tecnológicas que a tornam lúdica, divertida, misturando múltiplas possibilidades sonoras e visuais, como trilhas, sons, *offs*, textos animados, texturas, luzes, movimentos, animações e tantos outros efeitos. Por estas características, Rezende (2000) define a linguagem televisiva como multidimensional e multissensorial, atuando de forma mais intensa sobre o receptor, “repercutindo quase que diretamente em sua afetividade, sem passar pela mediação do intelecto. Na comunicação audiovisual, portanto, registra-se o predomínio da sensação sobre a consciência” (REZENDE, 2000, p.40). Nesta busca pela participação afetiva do telespectador, sua curiosidade é constantemente estimulada pelos recursos não-verbais. Paternostro (2006) também compartilha da visão que a TV se impõe pela informação visual, mas para ela, a informação sonora é fundamental para prender a atenção do telespectador. A autora destaca algumas características que definem a natureza deste veículo de comunicação:

- Informação visual:** a TV possui uma linguagem que independe do conhecimento de um idioma ou da escrita. A imagem é o signo mais acessível à compreensão humana. A TV mostra e o telespectador vê: ele entende, se informa e amplia o conhecimento.
- Imediatismo:** a TV transmite informação atualizada quando mostra o fato no momento exato em que ocorre. A alta tecnologia permite que a informação imediata chegue através da imagem. Os satélites mostram fatos ocorridos do outro lado do mundo.
- Instantaneidade:** a informação na TV requer ‘hora certa’ para ser vista e ouvida: a mensagem é instantânea. A informação é ‘captada’ de uma só vez, no exato momento em que é emitida (...).
- Alcance:** a TV é um veículo abrangente, de grande alcance, não distingue classe social ou econômica, atinge a todos. Uma informação na TV pode ser vista ou ouvida de várias maneiras diferentes.
- Envolvimento:** a TV exerce um fascínio porque ‘transporta’ o telespectador para ‘dentro’ de suas histórias. Por meio da forma pessoal de ‘contar’ uma informação, repórteres e apresentadores se tornam conhecidos pelo público.
- Superficialidade:** a TV tem um timing, um ritmo, que torna suas informações superficiais. **Há programas específicos de maior densidade.**
- Audiência:** a TV mede o interesse do telespectador para orientar a programação... (PATERNOSTRO, 2006, p.75).

Gostariamos de complementar informações referentes a dois aspectos, que têm sofrido alterações com a evolução tecnológica e também com os novos pensamentos acerca dos veículos. O primeiro é a instantaneidade, pois realmente a linguagem na TV é ainda, de maneira geral²⁶, absorvida no momento em que é exibida, ou seja, precisa ser pensada para facilitar a compreensão imediata, mas hoje, com os recursos de conectividade através de sites e aplicativos, é possível rever conteúdos exibidos, claro que a intenção é que essa busca se dê pelo interesse e não pela falta de entendimento do material no momento de sua emissão. O segundo ponto é a superficialidade, essa ainda é uma forte característica do veículo, mas outras possibilidades vêm sendo pensadas e colocadas em prática e têm permitido o aprofundamento dos conteúdos, entre os exemplos estão documentários e programas com finalidade educativa.

Comparato (2009) contribui com outras concepções sobre a linguagem televisiva, como o ‘discurso interrompido’, construído de forma a manter a atenção e o interesse do telespectador pelo programa mesmo com as pausas para intervalo ou *breaks* comerciais²⁷; a linguagem polimórfica; contemplando diversos formatos e conteúdos, como telenovelas, noticiários, filmes, programas especializados; e o dinamismo de ação, trazido pela grande quantidade de cenas curtas, múltiplos enquadramento e efeitos de edição.

²⁶ A TV digital traz outros recursos que permitem até mesmo gravar os programas para assistir no momento que quiser, muitos deles ainda não são disponibilizados pela TV aberta brasileira.

²⁷ Breaks comerciais com anúncios publicitários são próprios de emissoras privadas. As educativas possuem intervalos com conteúdos institucionais.

Unindo as reflexões, podemos afirmar que suas características compõe uma linguagem a qual as pessoas já estão adaptadas e costumam se sentir atraídas, estamos impregnados pelo audiovisual. Para Akyrek (2005), podemos nos utilizar do aspecto lúdico da linguagem televisiva para educar.

Television, with its capabilities of video, audio and motion, is a strong, modern mass medium of transferring information to mass audience in current age...Television can be used for supporting education, gathering attention, attracting direction, filling the blanks, reaching the masses, presenting the facts for both students and adults in terms of decreasing the problems of education (AKYUREK, 2005, p.2).

Akyurek (2005) trabalha com uma categorização para os programas educativos de acordo com seus conteúdos e contextos. Segundo ele, eles podem ser orientados para a fala, pelo texto ou pelo diálogo; orientados para a visualidade, explorando mais as imagens ou efeitos visuais; orientados para a dramaticidade, explorando enredos e narrativas; ou ainda uma forma combinada entre estas possibilidades. Ele alerta que é necessário haver um equilíbrio no uso da tecnologia e de suas soluções, pois o excesso de elementos podem comprometer a concentração ou absorção dos conteúdos. “If there are too many techniques used in the program, viewer may be focusing on the context pieces instead of the meaning. Integrated pieces in harmony strengthens the structure and the meaning of the program” (AKYUREK, 2005, p.4). Ainda sobre os programas educativos na televisão, independente de sua categoria, Comparato (2009) destaca a necessidade de se utilizar a linguagem televisiva sustentada em conteúdos pedagógicos, através de um processo interdisciplinar, em alguns casos é importante o programa ter consultores especialistas na área que será abordada.

Um produto televisivo bem estruturado passa necessariamente por quatro fases até que esteja pronto para a exibição ao público: planejamento/projeto, pré-produção, produção e pós-produção. Estas etapas estão presentes em todos os produtos televisivos, de novelas até telejornais, mas, também sofrem alterações, principalmente de nomenclaturas que variam de acordo com o formato. Vamos abordar as etapas de forma generalizada e com foco nos programas de TV especializados, compreendendo cada uma delas, como estão interligadas, os profissionais e equipamentos utilizados e como o produto é modelado.

O projeto de um programa costuma ser elaborado pelo próprio diretor, que realiza pesquisas iniciais sobre o tema e conceito, pensando a estrutura, a necessidade de quadros, de apresentadores, atores, repórteres, locações, equipe, equipamentos e, principalmente, a qual público o programa irá se destinar, pois ao delimitar quem será o potencial espectador, fica

muito mais fácil pensar o ritmo²⁸, a expressão verbal e a comunicação de modo geral. Definindo essas questões, é desenvolvido o projeto do programa e ainda o roteiro de um piloto, que é uma edição que servirá como teste. A forma como o programa será implementado pode variar. Tem programas que são selecionados por editais públicos ou de empresas privadas (como os canais de TV à cabo, por exemplo), alguns editais avaliam apenas o projeto, outros exigem o piloto (ou até uma temporada completa), posteriormente assinam contratos com os aprovados para que o produto seja veiculado. Caso o profissional que esteja desenvolvendo o projeto já esteja dentro de uma emissora, o caminho é facilitado, basta apenas “vender” a ideia para os gestores e, caso aprovada, partir para a execução, constituindo equipe e organizando a estrutura necessária para fazê-lo.

Para execução de um programa de TV, incluindo todas as etapas, é normalmente necessário um núcleo direto de profissionais formado por: diretor, produtores, assistentes de produção, repórteres, apresentadores, cinegrafistas, auxiliares e editores. Chamamos de núcleo direto pois são as pessoas que estarão no trabalho cotidiano e sequencial de elaboração e execução das edições do programa, mas há também os profissionais que viabilizam as produções de forma indireta nas emissoras de televisão, como os gestores, coordenadores de núcleos, gerentes de transporte, motoristas, o do departamento financeiro, dentre outros.

Seguimos para a etapa referente a pré-produção, que é a organização de tudo que será indispensável, antes que se parta para a execução do trabalho. Na televisão, normalmente já existe uma estrutura consolidada, precisa-se apenas organizar as demandas, pensar em detalhes como: qual será a equipe necessária para captar o material (diretor, apresentador, repórter, câmera, auxiliar, maquiador, produtor), a quantidade de pessoas influi no transporte, por exemplo; quais os equipamentos necessários, luz, câmeras e cartões, cabos, tripés, transformadores, entre outros; definir a locação em que será gravado material, ou seja o lugar, se será em ambiente aberto ou fechado, de dia ou de noite, isso também afeta na seleção de equipamentos; definir temas das matérias ou quadros a serem produzidos, fazendo levantamentos iniciais e pensando em possíveis entrevistados ou colaboradores; fazer o pré-roteiro; é essencial estimar o número de ilhas de edição que serão necessárias para a edição e finalização do programa, cada ilha costuma corresponder a um turno de trabalho (manhã, tarde, ou noite), elas possuem um editor técnico, responsável pela operação do *software*, trabalhando

²⁸ Programas para pessoas idosas costumam ter um ritmo bem mais lento do que um voltado para jovens. Isso se vê na profusão de imagens, na velocidade em que o texto é dado e nas trilhas sonoras, por exemplo.

junto a um editor de texto, responsável pela seleção do conteúdo e construção da narrativa, se houver estrutura, é possível ter mais de uma ilha no mesmo horário, de qualquer forma, é primordial fazer esta organização para que o material esteja pronto para exibição dentro do prazo estabelecido, dentro do deadline.

Na produção, é hora de operacionalizar as metas definidas na fase anterior. O diretor fecha o roteiro final e os produtores fazem as pesquisas, contactam os entrevistados marcando as gravações, escrevem as pautas que devem orientar o trabalho de equipes com ou sem repórteres, marcam as locações, organizam horários e transportes, com profissionais envolvidos informados e tudo pronto, é o hora de gravar os conteúdos, sejam matérias, quadros, apresentação, etc. O ideal é que antes de gravar, diretor e a equipe como um todo, já tenham conversado e pontuado as necessidades estéticas para a composição visual do trabalho, isso envolve desde a maquiagem, até objetos de cena, mas principalmente a estruturação de imagem, ou seja, o diálogo com os câmeras e auxiliares é imprescindível para alcançar o resultado desejado, pois, geralmente, programas televisivos não se utilizam de ferramentas como o storyboard para organização de sua visualidade, isso se dá pela principalmente pela velocidade de produção, muito mais acelerada que no cinema, por exemplo.

As imagens no audiovisual se estruturam a partir de um alfabeto visual, composto por planos ou enquadramentos, movimentos, ângulos de câmera e a composição dos quadros, esses elementos formam a linguagem cinematográfica, a escolha e junção deles leva à construção de significações e comunicação das mensagens pretendidas. Ela precisa ser bem planejada, pois, ao contrário do que se pensa a imagem não é uma linguagem universal, no sentido de sua interpretação. Joly (1996) destaca que a percepção da imagem é universal, a interpretação não é, pode-se até reconhecer este ou aquele motivo, mas isso não “significa que esteja compreendendo a mensagem da imagem na qual o motivo pode ter uma significação bem particular, vinculada tanto ao seu contexto interno quanto a de seu surgimento, às expectativas e conhecimentos do receptor” (JOLY, 1996, p.42). Por isso se faz necessário dominar a linguagem cinematográfica, para articular da melhor maneira possível seu alfabeto em relação ao que se pretende comunicar ao público.

Monclar (2009) afirma que este alfabeto visual vem sendo contruído há mais de um século, através da evolução da imagem em movimento. Para ele, o audiovisual é uma forma de escrita, e como tal “tem seu alfabeto, sua gramática, regras de redação e pontuação” (MONCLAR, 2009, p.8). Vamos apresentar alguns destes elementos compositivos da imagem.

O plano ou enquadramento se refere ao que estará enquadrado pela tela, dentre eles temos:

- Plano geral: é o maior espaço possível ou desejável enquadrado de um ambiente, onde se passam as ações dramáticas, documentais os factuais.
- Close-up: é o enquadramento de um rosto ocupando toda a tela.
- Plano Detalhe: enquadramento de um objeto ou detalha da cena ocupando todo o espaço da tela, dando-lhe destaque ou ênfase na narrativa.
- Plano Médio: é o plano que enquadra a figura humana cortada entre a cintura e as coxas.
- Plano americano: é o plano que enquadra a figura humana cortada na altura dos joelhos (MONCLAR, 2009, p.14, com grifos da autora).

Existe um tipo de plano bastante diferenciado, pois costuma ser mais longo e pode conter vários tamanhos de enquadramento em seu interior, é o plano-sequência, ele pode ser rodado fixo ou em movimento. Como dito, essas são apenas algumas possibilidades, existem outras, estamos destacando as mais relevantes. É também relevante esclarecer que quanto mais abertos os planos, mais a imagem destaca os cenários e contextos, quanto mais fechados, mas enfocam a expressividade humana, ou ainda os detalhes que compõem a cena, capazes de imprimir significados ao contexto geral. Se o objetivo é falar de um lugar de maneira geral, os planos abertos serão os mais indicados, se quer aproximar o telespectador da emoção de alguém, como olhos marejando, um super close seria ideal, se quer mostrar a técnica de um artista ao pincelar uma tela, um plano detalhe falaria melhor sobre esta ação. E assim as imagens vão sendo utilizadas para contar histórias e passar informações.

As angulações da câmera também empregam sentido. Ela pode estar em um ângulo normal, confortável aos olhos, pois reproduz as imagens da forma horizontalizada que costumamos enxergar, mas pode também explorar outros pontos de vista, como o *plongée* (do francês, mergulho), onde a câmera a pontada para baixo, como o próprio nome diz, mergulhando na cena, esta angulação costuma fragilizar, diminuir ou até inferiorizar o que é mostrado. No *contra-plongée*, com a câmera apontada para cima, temos o efeito contrário, enaltecendo e deixando os objetos enquadrados aparentemente maiores. Já os movimentos de câmera direcionam nossos olhares, conduzindo-nos em um percurso que enfatiza nas cenas os elementos que devem ser vistos a cada novo quadro, dentre eles, destacam-se:

Panorâmica, movimento horizontal em torno do eixo da câmera (neste caso costuma estar fixa em um tripé); Tilt, movimento vertical em torno do eixo da câmera (também em um tripé); Travelling, a câmera se desloca durante a filmagem do plano (pode ir para várias direções); Grua, a câmera faz um movimento ascendente ou descendente; Aérea, a câmera posicionada acima do horizonte visual (MONCLAR, 2009, p.50, grifos da autora).

Outro aspecto a ser articulado junto aos demais é a composição dos quadros, não só

no sentido de definir o que será enquadrado pela tela, porém conjuntamente definir como estes objetos estarão dispostos, seja no ‘primeiro plano’, a camada que está a mais a frente, quanto nos posteriores, que compõem o ambiente de fundo das cenas. Esta composição pode ser valorizada pela direção de arte, através cenários, objetos etc. A composição deve trazer dados que colaborem a compreensão de temas e contextos. Por exemplo, se você vai entrevistar um artista em seu atelier, provavelmente, a composição deve valorizar nos planos de fundo este lugar e as obras, isso dará mais potência à imagem do que uma parede lisa atrás do entrevistado. A composição pode ganhar ainda mais dramaticidade ou significação a partir de sua combinação com a iluminação que pode explorar a naturalidade dos ambientes, ou trazer recortes de objetos iluminados por um feixe de luz, provocar contrastes através dos jogos de claro e escuro, aplicar cor à imagem através do uso de folhas coloridas “gelatinas” nos equipamentos de iluminação.

Ainda na fase de produção, feitas as gravações com as escolhas para composição da linguagem visual, segue-se para associação entre imagens e palavras. O texto verbal na TV se dá através das falas, diálogos, entrevistas e quando há a necessidade de um texto escrito, este é feito para ser ouvido, evitando períodos longos, termos de difícil compreensão, cacófonos ou rimas que afetem a qualidade eufônica.

O fato de ter na informação visual o seu elemento mais expressivo determina que haja um entrosamento sincronizado entre imagem e palavra. A fórmula ideal para este entrosamento pode ser resumida assim: texto e imagem devem harmonizar-se de modo a atrair o máximo interesse do telespectador, sem apelar para qualquer forma de sensacionalismo (IMPrensa, 1997, apud REZENDE, 2000, p.84).

Neste jogo e interação entre palavras e imagens, Paternostro (2006) alerta para a necessidade de saber quais são as imagens disponíveis, antes de se criar o texto, assim, pode-se melhor coordenar as informações, sabendo a hora que o recurso do texto deve ser utilizado ou não, pois há momentos em que a imagem falará por si só transmitindo informação e emoção, há outros em que o texto valorizará a imagem. Ela destaca ainda outros pontos fortes nesta relação:

- É preciso combinar informação visual com informação auditiva, sem prejuízo para uma ou outra;
- O papel da palavra é dar apoio a imagem e não competir com ela; texto e imagem devem ser complementares e não excludentes; (...)
- O texto não deve ser descritivo. Não há necessidade de se descrever o que o telespectador está vendo. Evite redundâncias entre imagens e texto, evite paralelismo (PATERNOSTRO, 2006, p.90).

Ao falar em palavra, isso nos leva a um outro ponto relevante para o audiovisual, o som. Ele circula entre as fases de produção e pós-produção. Temos o som nos textos e nas narrações em *off*, ou com apresentadores ou repórteres *on* (no vídeo), temos o som nos diálogos, enfim ele está na expressão verbal. O áudio dos apresentadores, entrevistados, repórteres, atores, normalmente são captados no ambiente em que ocorre a gravação, trazendo naturalidade às falas, mas é muito comum surgirem problemas com o áudio e às vezes é preciso regravar partes comprometidas e reconectá-las às imagens através da edição, é uma espécie de dublagem. Já os *offs* ou narrações costumam ser gravados em estúdio específico, com controle acústico para garantir sua limpeza e qualidade. Em algumas gravações, aproveita-se para captar os sons ambientes do lugar onde ela ocorre, como por exemplo, sons de pássaro, sons de carro, enfim, sons que auxiliam na ambientação e que sejam significantes para construção da mensagem a ser transmitida. Tem ainda os sons inseridos na edição, como efeitos sonoros e trilhas sonoras, estes são recursos que também contribuem com a ludicidade dos produtos televisivos, conferindo emoção, dramaticidade ou ainda apenas preenchendo o vazio entre as vozes, a este último recurso chamamos trilha de preenchimento, normalmente são trilhas leves, instrumentais e que não marcam uma presença efetiva, sendo utilizadas em baixa intensidade para não competir com o que é dito. Todas as trilhas e efeitos devem também estar em harmonia com a mensagem que produto levará e todas as fontes de sonoras disponíveis podem ser somadas, unidas na criação do produto final.

O surgimento e o aperfeiçoamento das técnicas de pós-sincronização e de mixagem trouxeram a possibilidade de substituir o som gravado diretamente, no momento da filmagem, por um outro som considerado ‘mais bem adaptado’, e de acrescentar a esse som outras fontes sonoras (ruídos suplementares, músicas). Existe, hoje em dia, uma gama de técnicas sonoras que vão da mais carregada (trilha sonora pós-sincronizada com adjunção de ruído, música, efeitos especiais, etc.) à mais leve (som sincronizado gravado no momento da filmagem – o que, às vezes, chama-se de ‘som direto’ – tendo esta técnica experimentado uma revalorização espetacular graças à invenção de materiais portáteis e de câmeras muito silenciosas) (AUMONT, 2012, p.46).

Na edição o som é tratado, ruídos são retirados, imagens e sons são sincronizados, a trilha costuma ditar também o ritmo da edição de imagens. Trilhas lentas, normalmente levam à transições entre planos mais calmas, movimentos imagéticos suaves, trilhas aceleradas, ao inverso.

A edição é o momento de fechamento da narrativa, a organização das informações, imagens, sons e artes gráficas. Ela deve seguir o que foi planejado, roteirizado, mas é muito comum tomar novos rumos pela descoberta de questões que não estavam previstas, sejam positivas, como a ampliação de algum conteúdo, ou sejam negativas, como alguma falha técnica

que deverá ser sanada nesta etapa. Por conta dessas características é considerada por muitos profissionais uma das fases mais importantes na construção do produto audiovisual.

Tudo isso se inicia com a captação dos materiais brutos, transmitidos para o computador, mais precisamente para o programa em que serão montados, trilhados e finalizados, gerando o arquivo que será enviado para exibição.

Editar é dar sentido ao material bruto. É montar a matéria, selecionar imagens e sons e colocá-los em uma forma lógica, clara, objetiva, concisa, de fácil compreensão para o telespectador.(...) Editar requer sensibilidade, concentração, criatividade, dedicação, habilidade e paciência (PATERNOSTRO, 2006, p. 162).

Atributos como sensibilidade e criatividade, citados por Paternostro (2006), se justificam pela necessidade de encadeamento de todos os elementos provenientes das etapas anteriores a pós-produção - desde as ideias do roteiro geral que deve orientar a edição (ou as ideias e informações contidas nos offs dos repórteres) até os diversos planos, cenas, sons, entrevistas, passagens, enfim, é um material extenso - que serão transformados em um produto com um tempo que costuma ser muito inferior a quantidade de horas gravadas, já que os programas costumam ter entre 30 minutos e uma hora e muitas vezes, para fazer conteúdos de dois minutos, se tem mais de uma hora de gravação bruta. É preciso concentração, dedicação e paciência para mergulhar no material bruto e extrair sua essência. No *timeline* (linha do tempo) criado no programa de edição, as imagens, entrevistas, trilhas, efeitos, vinhetas, fichas técnicas, caracteres são montados, justapostos, sincronizados, respeitando a duração do programa e, quando presentes, seus blocos e intervalos. As imagens são dispostas uma ao lado da outra através de corte seco, ou seja, termina uma e já inicia a próxima, ou então são conectadas por efeitos de passagem, aos quais também denominamos transições, dentre elas temos o *fade out*, quando ela some e a outra surge na tela e a fusão ou *dissolve* (explicada na citação logo abaixo). O tempo de exposição de cada uma das imagens também pode ser alterado.

Os softwares também permitem criar efeitos de passagem de uma cena para outra, além do corte seco. O mais comum é a fusão ou o dissolve: uma cena some enquanto a outra aparece. Há também o *fast motion*, para acelerar, o *slow motion*, em câmera lenta, ou o *freeze*, para congelar. (...)O uso de efeitos de edição deve ser criterioso. O excesso chama a atenção do telespectador para a edição e não para a informação (PATERNOSTRO, 2006, p.167, com grifos da autora).

Na televisão, a etapa de pós-produção se refere à edição, que, neste veículo se dá pela montagem (que é a união de todos estes fragmentos que tratamos) e pela pós-produção enquanto fazer (tem o mesmo nome da etapa, mas se refere ao fazer), que realiza a correção de cores, tratamentos de áudio, ajustes nas imagens e inserção de efeitos especiais, como gráficos e

animações, recursos que devem ser planejados e estudados antes de serem inseridos no material. Antes existiam editores especialistas em montagem e editores especialistas em finalização, hoje os profissionais costumam ter os dois domínios. É também na edição que são inseridos os créditos (nomes e função de todos que aparecem no vídeo), legendas, letterings (palavras ou frases, normalmente animas e que reforçam alguma ideia que esteja sendo abordada no material) e o que costuma ser o último elemento a ser inserido na produção, a ficha técnica contendo o nome de toda equipe, gestores da emissora e apoios ou patrocinadores. Aí o arquivo é renderizado (ou seja, o material bruto digitalizado, como imagens e áudios, é combinado aos recursos incorporados pelo *software*, como transições, efeitos e legendas, gerando um arquivo único) e enviado para o complexo de exibição. Missão cumprida!

Os programas não costumam ter uma avaliação de seus resultados em um sentido qualitativo, de procurar saber o que o público achou bom ou não. Quando há algum tipo de avaliação, essa costuma se dar por pesquisa quantitativa, buscando saber qual foi o volume de audiência. Seria interessante se as emissoras investissem mais em análises qualitativas da recepção, talvez os produtos pudessem ser melhorados em um sentido de humanização, ao se aproximarem das pessoas, se preocupando menos com os números e mais com os conteúdos.

A linguagem televisiva parece simples para quem a recebe e nem analisa a quantidade de horas de trabalho e pessoas envolvidas em uma produção, de fato, ela apela para os sentidos, envolve pela emoção, pela afetividade. Utilizar a estrutura desta linguagem somada à mensagens educativas é beneficiar o público, a sociedade.

3.2.4. Construção da base conceitual do Arte-Edutenimento Televisivo.

Todos os pensamentos, estruturas e linguagens que foram abordados anteriormente têm o objetivo de contribuir com uma base conceitual para o *Arte-Edutenimento Televisivo*, já que este se propõe a trabalhar com informações sobre arte na televisão a partir da associação das áreas de Arte-Educação e Mediação em Artes com a linguagem audiovisual, criando produtos que abordem as temáticas artísticas de forma lúdica, porém não superficial. Apesar de já terem sido expostas algumas definições e estabelecidos diálogos entre as áreas, a criação deste tópico pretende deixar o conceito criado mais claro, expondo exatamente as questões apropriadas pela pesquisa interdisciplinar realizada.

Falar sobre arte na TV tratando de informações realmente relevantes sobre as obras e os artistas e ainda buscando métodos educativos para estimular o olhar e o interesse dos telespectadores sobre o tema é contribuir com a formação de público para o campo das artes e também com processos educativos não-formais, ou seja, que acontecem fora da escola, mas que funcionam de forma complementar a educação formal. A partir do contato com reflexões pedagógicas, o *arte-edutenimento televisivo* pode contribuir com a dimensão cognitiva, propiciando a aquisição de conhecimentos, dando subsídios teóricos e visuais para que o telespectador possa entender e construir ativamente suas próprias compreensões acerca do que é tratado; com a dimensão afetiva, provocando a sensibilidade e as emoções a partir dos estímulos sensoriais, sendo essa dimensão fundamental para a capacidade de apreender e aprender dos indivíduos, os recursos audiovisuais estabelecem um vínculo de resgate emocional, um vínculo de significado, e o processo educativo tem que ser significativo para quem aprende, senão o receptor se evade, não assiste, não acompanha; pode-se ainda contribuir com a dimensão psicomotora, dependendo da proposta do programa, se contempla alguma atividade motora, repetição de movimentos ou se leva o público a desenvolver alguma nova habilidade, a construir algum material, por exemplo.

Sobre o desenvolvimento da dimensão psicomotora, entendemos que na TV ele não é capaz de abarcar a profundidade do aspecto de experienciação definido pela Abordagem Triangular como ‘fazer artístico’ ou ‘produção’, pois o fazer artístico deve ultrapassar a superficialidade da livre-expressão ou do uso da técnica pela técnica, buscando através do diálogo e da interação com o mediador, com o professor, decodificar as múltiplas significações de uma obra, o que vai mobilizar processos mentais ligados à criatividade. A Televisão não dispõe de um nível intenso e particular de interatividade e diálogo com cada indivíduo, que seria necessário para abarcar este aspecto da metodologia triangular. Por este fato, constituímos como base para o estímulo intelectual dos receptores pelo *arte-edutenimento televisivo* os aspectos de **contextualização** e de **apreciação das obras**.

Na contextualização artística, é necessário conhecer a história da arte, delimitar o espaço, o tempo, o lugar, a cultura e o contexto em que a obra surge, estabelecer suas relações com o artista-criador e com escolas ou movimentos, ressignificá-la em relação ao presente e ainda relacioná-la com outras áreas do conhecimento que sejam suscitadas pela criação.

A busca pela ‘apreciação’ ou ‘leitura da obra’, deve trazer a análise crítica da materialidade da obra - baseada em princípios que podem ser definidos pela linha editorial do

produto televisivo, como por exemplo semiológicos, gestálticos, iconográficos, dentre outros – propiciando descrições, olhares, escuta e interpretações.

É essencial que a contextualização da obra e a apreciação se desenvolvam de forma conjunta para a construção de múltiplos conhecimentos em arte, valorizando tanto a produção artística, quanto as informações sobre história, cultura e a análise das obras de arte. Ampliando estas contribuições, temos ainda os objetivos retirados dos PCNs de Arte e adaptados para o *Arte-Edutenimento Televisivo*:

- Compreender e saber identificar a arte como fato histórico contextualizado nas diversas culturas, conhecendo respeitando e podendo observar as produções presentes no entorno, assim como as demais do patrimônio cultural e do universo natural, identificando a existência de diferenças nos padrões artísticos e estéticos;
- Compreender e saber identificar aspectos da função e dos resultados do trabalho do artista, reconhecendo aspectos do processo percorrido pelo artista;
- Buscar e saber organizar informações sobre a arte em contato com artistas, documentos e acervos, reconhecendo e compreendendo a variedade dos produtos artísticos e concepções estéticas presentes na história das diferentes culturas e etnias.

É óbvio que para tratar de informações sobre arte, é necessário conhecer os aspectos principais das múltiplas linguagens artísticas, absorvendo na construção textual terminologias, que devem ser devidamente explicadas ao público, para que se familiarize com os vocabulários e compreenda a singularidade das expressões artísticas. Isso se dá através da absorção do que anteriormente apresentamos como ‘gramática das linguagens artísticas’, formada por sons, gestos, massas, linhas, cores, volumes, poesia, entre outros. Vamos destacar e resumir alguns elementos estruturantes que formam gramática de quatro linguagens (apontados anteriormente, o intuito é só pontuá-los e não desenvolver os conceitos novamente), que são as mais abordadas na literatura sobre o tema, mas que servem de exemplos para outras abordagens, basicamente são:

- A música: som, ritmo, harmonia, melodia, altura, intensidade, duração, timbre, densidade, fontes sonoras, instrumentos musicais, objetos sonoros, voz, música, letra, composição, interpretação, gêneros, estilos musicais, canto, canto coral, conjunto de câmara, improvisação musical, jazz, MPB, rock, samba, tecnomúsica.

- A dança: articulação, harmonia, movimento, corpo, tempo, espaço, fluência, força, diálogo corporal, erudita, popular, moderna, clássica, contemporânea, intérpretes, gêneros.
- As artes visuais: imagens, formas, linhas, cores, planos, volumes, composição, escolas, movimentos, correntes artísticas, pintura, desenho, gravura, escultura, arquitetura, artesanato, fotografia, cinema, performance, técnicas.
- O teatro: texto, personagem, iluminação, cenografia, sonoplastia, caracterização, ator, dramaticidade, expressão vocal, movimento, imitação, expressão corporal, artes circenses, palco, cena, improvisação teatral, intervenção cênica, performance, teatro de marionetes, teatro de rua, teatro de sombras, teatro moderno.

Esta é só uma pequena parte da gramática artística, que traz muitos outros termos não só para as linguagens aqui apresentadas, como para poéticas envolvendo expressões mais recentes, como a performance, *body art*²⁹, *land art*³⁰, videoarte, videodança, instalação.

Para que os profissionais envolvidos na construção da informação em produtos de *arte-edutenimento televisivo* dominem esses termos e jargões da área das artes, é necessário estudo, vivência e até consultoria de especialista que esclareçam possíveis dúvidas. É fato que a constância e repetição do trabalho audiovisual especializado em arte - que leva ao contato recorrente com artistas, estudiosos, críticos e outros- também auxilia na incorporação e ampliação de repertórios.

Enfocados estes elementos, é, então, possível fazer uma mediação responsável e embasada das artes, e - utilizando as reflexões sobre mediação em artes – planejar os conteúdos que serão expostos, adaptando os conhecimentos e recursos ao público que se pretende alcançar e definindo quais camadas de significação da obra serão abordadas, sejam as aparentes ou as conceituais. O planejamento das informações da mediação, não deve fechar ou esgotar compreensões e sim abrir perspectivas de construção e desconstrução de significados.

É também um dever do *arte-edutenimento televisivo* estimular o público a frequentar os espaços de arte, a buscar o contato direto com as obras, deixando claro que a experiência da

²⁹ Linguagem que utiliza o corpo como suporte e intervenção para a realização do trabalho artístico.

³⁰ Esta linguagem utiliza recursos provenientes da própria natureza para o desenvolvimento do produto artístico, em uma fusão entre natureza e da arte.

obra é insubstituível e está muito além da tela da TV; assim como democratizar o espaço às mais diferentes linguagens artísticas - ligadas à diferentes culturas, classes, etnias, gêneros, classes sociais - não se fixando a escolas ou modelos europeus ou norte-americanos, descolonizando olhares, valorizando as produções regionais, pluralizando o acesso a arte.

Estes conteúdos a respeito da arte favorecem a nutrição estética do público, mas para atrair os telespectadores, há que se pensar sobre a roupagem, o formato do produto televisivo (seja um programa, um programete, um quadro ou uma matéria) que carregará o conteúdo, a mensagem. Nesta fase, entram em cena a tecnologia e os recursos audiovisuais, fazendo a transferência de conhecimentos ser um processo prazeroso e divertido. Aqui, a dimensão pedagógica afetiva é destacada.

A linguagem televisiva tem múltiplas possibilidades de combinações provenientes de vários elementos ligados a imagem e ao som, a única regra é que eles respeitem e estejam de acordo com as mensagens que serão transmitidas e com a linha editorial e roteiro do produto, para isso é preciso conhecer e entender como cada aspecto colabora com a construção de significados no audiovisual. Vamos destacar alguns elementos essenciais para a criação de produções que busquem explorar sensações, emoções em prol do edutenimento.

Partindo do pressuposto de que temos um público definido (pois levantamos essa questão acima), o programa deverá ter um ritmo que o aproxime do espectador, este ritmo será ditado também pelo número de quadros, de matérias, velocidade de locuções e diálogos, e também pelas trilhas sonoras, que definirão o tempo de troca de imagens na edição. A visualidade também terá como objetivo atrair o público, respeitando a mensagem a ser transmitida. Que paleta de cores será explorada nas artes do programa (vinhetas, animações, gráficos, letterings)? O que trará a direção de arte em termos de cenários, maquiagem, figurinos, objetos de cena nas locações? Como será construída a linguagem cinematográfica do programa?

Sobre a linguagem cinematográfica, em diálogo com os câmeras e auxiliares, é preciso definir que planos, movimentos, ângulos e composições serão utilizados nos materiais. Isso ajudará a contar as histórias e também trará identidade ao que é produzido, servindo como uma assinatura visual do produto. Para isso é necessário dominar não só as nomenclaturas, mas saber como cada recurso deste imprime significado ao material como um todo.

Nesta construção audiovisual, imagens e palavras são associadas para construção de

sentidos, logo: é preciso combinar a informação visual com a informação auditiva, sem que uma comprometa a outra; o uso da palavra é para dar apoio a imagem e não para competir com ela; texto e imagem devem ser complementares, evitando-se o uso da palavra para, pois a imagem comunica por si só.

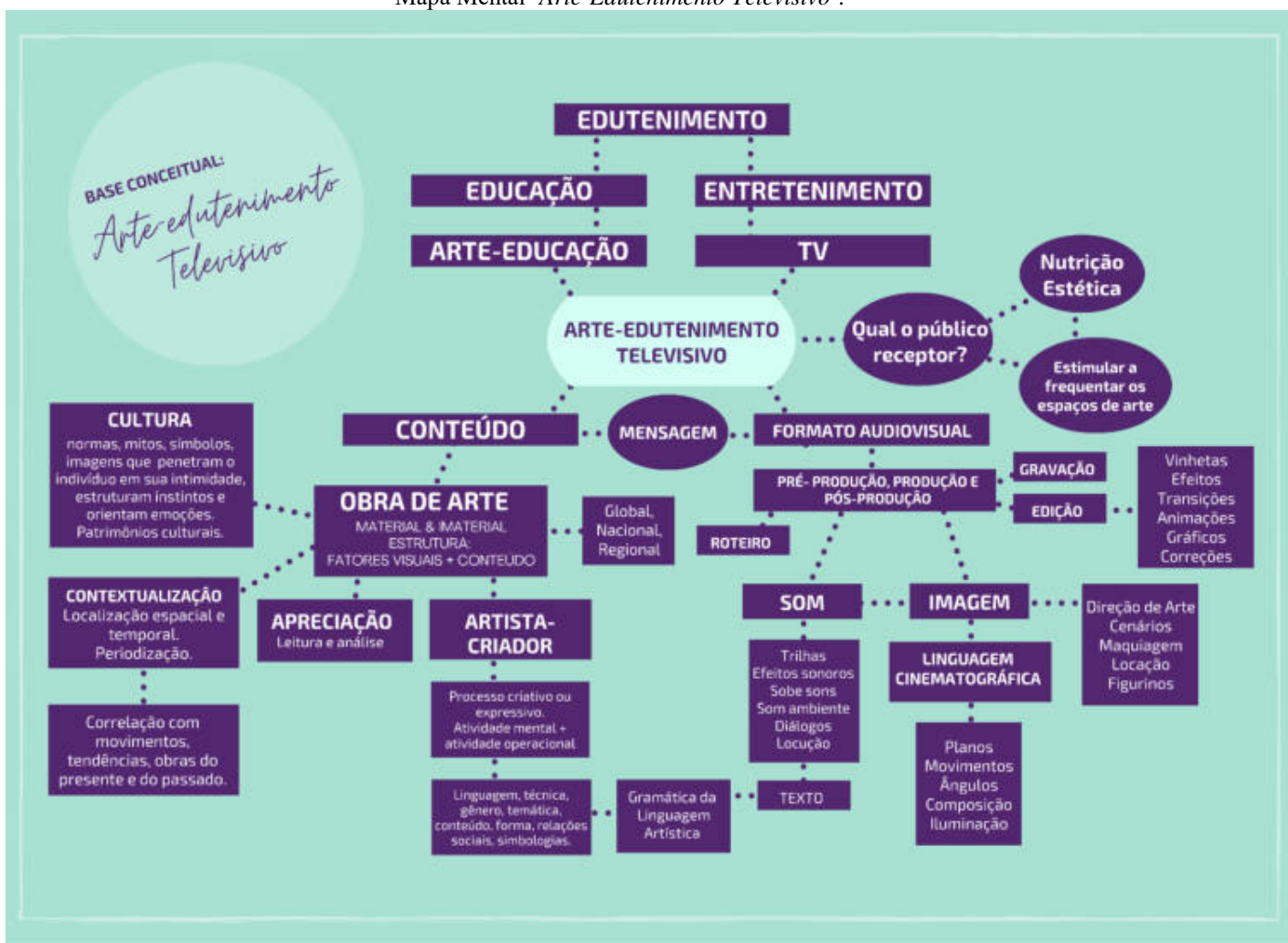
O áudio está na expressão verbal, mas também nas trilhas e efeitos sonoros, esses são recursos estéticos importantes, como já dito, imprimem ritmo, potencializam emoções, destacam imagens, por exemplo, muitas vezes a imagem é tão forte que eliminamos o texto e aumentamos a trilha ou som ambiente, usando a técnica de sobre som, para que o olhar possa se fixar na apreciação da ação ou no objeto que é revelado. Efeitos sonoros são sons marcantes, normalmente de curta duração, que utilizamos para chamar a atenção para alguma cena ou efeito visual, eles costumam provocar um alerta sonoro que deixa o olhar do telespectador mais atento aos detalhes. Todas essas ferramentas dão vida aos produtos, deixam mais interessantes. Quem trabalha com esse tipo de construção no dia-a-dia sabe o quanto faz diferença uma trilha bem aplicada, o quanto a presença dos sons de preenchimento - aquelas trilhas que ficam ao fundo, que de tão baixinhas quase não são percebidas pelo consciente – é necessária.

Na última etapa, que é a edição, o produto final é montado e finalizado, construindo a narrativa que será veiculada. As imagens, entrevistas, quadros, matérias, trilhas, efeitos, transições, animações, gráficos, vinhetas, fichas técnicas, letterings e tantos outros elementos são encadeados. Também são realizados os tratamentos necessários para que o produto alcance a qualidade desejada, como correções e ajustes de cores, de áudios e de imagens. Agora, é importante frisar, que em se tratando da utilização de toda essa tecnologia de som e imagem, é preciso ter sempre o domínio do recurso, pois não é o recurso tecnológico que deve se impor, o objetivo de comunicação sempre vem primeiro, é isso que vai ditar regras de construção variadas, indo do minimalismo no uso da tecnologia, até a sua exaustiva utilização. Pode-se tudo, tudo o que a mensagem precisar para ser transmitida.

O Arte-Educativo então ganha base conceitual para ser desenvolvido em formato e conteúdo. Buscando ainda mais potência para os produtos de TV especializados em arte, cabe também provocar uma associação aos conceitos de Crítica de Arte e Jornalismo Cultural, tratados anteriormente. Inclusive, algumas questões que estas áreas destacam vão ao encontro do que é pensado no âmbito da Arte-Educação e Mediação em Artes, como, por exemplo, a necessidade de contextualizações, aspectos a serem observados na leitura das obras. Isso demonstra uma coerência e uma afinidade entre os pensadores do campo da arte e contribui

com esta pesquisa, no sentido de dar ainda mais segurança ao que é proposto a partir da fundamentação em pesquisas desse campo. Desta forma, articulamos um novo mapa mental (Figura 33), englobando as duas grandes proposições tratadas neste capítulo (as contribuições de Crítica de Arte e Jornalismo Cultural e o Edutentimento), com a finalidade de facilitar a visualização e a aplicação dos conceitos, por quem desejar utilizá-los.

Figura 33:
Mapa Mental 'Arte-Edutentimento Televisivo'.



Fonte: ANDRADE, 2020.

Definido e delimitado o conceito de *Arte-Edutentimento Televisivo*, vamos fechar este capítulo observando sua aplicação no programa Circuito.

3.2.5. Arte-Edutenimento Televisivo e o programa Circuito.

Neste tópicO vamos observar como o *arte-edutenimento televisivo* se configura no programa Circuito, em formato e conteúdo. Funciona de maneira complementar ao tópicO (nº 3.1.2) que demonstrou a aplicação do método de ‘associação de conceitos de Crítica de Arte e Jornalismo Cultural’ na execução desta produção, isso porque, como já observado, muitas das reflexões das áreas de arte-educação e de mediação cultural estão em afinidade e até conexão direta com as proposições da Crítica de Arte e do Jornalismo Cultural, ou seja, já foram alcançadas ou tratadas anteriormente. Ao tomar como base a abordagem da “Obra-artista-história-cultura” e suas conexões e desdobramentos no presente e no passado, suas temáticas, processos criativos e biografias, já são atendidos quesitos referentes à contextualização e para a apreciação (leitura) das obras.

Na contextualização, a correlação com movimentos, escolas e correntes também é realizada, demos exemplos como o trabalho do artista visual Geraldo Teixeira e algumas de suas criações conectadas ao surrealismo, o Teatro da Paz e suas influências arquitetônicas neoclássicas e ainda o Mosaico, suas escolas, expressões e origens. Normalmente essas contextualizações são realizadas de maneira muito breve, apenas pontuando-as enquanto características nos trabalhos. Pensando em um aprofundamento para a ampliação do conhecimento sobre história da arte, o Circuito poderia tentar desdobrar este tipo de conteúdo de forma complementar ao tema principal, porém com mais tempo e informações sobre essas influências, destacando características dos movimentos, obras, artistas, dentre outros elementos que podem contribuir com a nutrição estética do telespectador.

Outro aspecto já delimitado, é o referente à linha editorial do programa, pois em sua base está a democratização do espaço, buscando dar voz aos diversos atores sociais envolvidos na cena artística, assim como às diversas linguagens artísticas (música, dança, videoarte, literatura, teatro, pintura, performance e tantas outras). Essa pluralização é destacada pela Arte-Educação como primordial, assim como a descolonização do olhar através deste acesso à obras e artistas globais, nacionais e regionais, não se fixando a padrões europeus ou norte-americanos. O Circuito é descolonizador no sentido de se voltar para a visibilização da arte regional, mas nem por isso está fechado as outras possibilidades, pois, como mostrado, ele abre espaço para obras e artistas de fora do estado, ou do país, que estejam de alguma forma participando da cena local. Agora, é fato que ele poderia adentrar ainda mais o interior do estado, revelando uma parte da cena regional que tem pouco ou nenhum espaço na mídia, mas, para isso, são

necessários recursos financeiros e ampliação da equipe. É uma questão ser repensada e planejada, pois é uma meta importante a ser atingida, ainda mais quando se pensa que o produto é veiculado na TV Cultura do Pará, ou seja, uma emissora que deve visibilizar as questões referentes ao estado e não somente à capital.

Em linhas gerais, no que se refere a parte de conteúdo a ser construído pelo *Arte-Edutenimento Televisivo*, chegamos à conclusão de que ‘o fazer’ fundamentado na associação entre Crítica de Arte Jornalismo Cultural vem a ser ratificado pelos estudos em Arte-Educação e Mediação em Artes, com algumas ampliações, como a necessidade de se conhecer a gramática da linguagem artística. Estar atento às nomenclaturas e jargões referentes a cada linguagem e saber seu significado é indispensável para a construção de textos, para as entrevistas, para a expressão verbal em linhas gerais (seja de apresentadores ou repórteres), pois o uso e explicação destas terminologias vão familiarizando as linguagens junto ao público e ampliando repertórios e compreensões. O Circuito busca explorar esta gramática em seus textos e diálogos. Na matéria sobre os 15 anos da Cia Moderno de Dança (Figura 35), podemos observar alguns exemplos. Já na abertura, a cabeça da apresentadora Amanda Campelo (Figura 34) traz a explicação do objetivo geral da companhia atrelado a expressões como **vivência**, **movimento** e **investigação**. Em seu texto, ela diz: “Vivenciar a arte do movimento de forma investigativa, este é o objetivo da Companhia Moderno de Dança”.

Figura 34:
Cabeça da apresentadora Amanda Campelo para a matéria Cia Moderno de Dança.



Fonte: Arquivo TV Cultura do Pará.

Nas entrevistas, outros termos são explicitados, como pela fala da diretora artística e coreógrafa, Ana Flávia Sapucaí (Figura 35), onde ela explica a linha de dança que é desenvolvida: “Que **gênero** de **dança** a gente faz? O nosso trabalho sempre foi desenvolvido

dentro da linha da **dança contemporânea**. Não entendendo **dança contemporânea** como um gênero de dança, mas como uma forma de pensar a dança”.

Figura 35:
Frames da Matéria sobre a Cia Moderno de Dança.



Fonte: Arquivo TV Cultura do Pará.

Revelando a abertura para um processo de criação onde cada dançarino desenvolve seu próprio movimento, chega-se às terminologias ‘**dança imanente**’ (o intérprete mergulha no espetáculo e deixa a dança fluir em seu corpo) e ‘**interprete-criador**’ (o artista cria e interpreta suas obras, não copia um movimento), que também são explicadas pelos integrantes da Companhia.

No quadro Entrevista, com a artista Berna Reale (Figura 36) é feita referência a vários elementos como: **processo criativo, produção, figurino, signos, movimento, corpo, fotografia, vídeo, instalação e performance**, inclusive a artista explica como se utiliza dessa linguagem, afirmando: “Eu nunca fiz uma **performance** para alguém fazer. Têm **artistas** que trabalham assim, criam um **projeto** e pedem para um **modelo** ou um **ator** desenvolver. Eu não, eu gosto de estar presente”. No mesmo quadro, com o entrevistado Marco Antônio Moreira (Figura 36), são abordados elementos como: **cinema, imagem, crítica de cinema, cinefilia, filmes de arte, tela, cena, longa metragem e cineclube**, Marco explica o conceito deste último termo: “O conceito de **cineclube**, que é o clube de **cinema**, começou no século passado, nos

anos 1910, quando se percebeu que **filmes de arte** já naquele período não tinham muito espaço (não é apenas uma coisa de hoje). Então se criou o conceito de exibir esses filmes, mas não era só uma **exibição**, tinha uma apresentação, tinha uma informação para os espectadores sobre os filmes que forma selecionados e depois do filme tinha um processo de debate, de troca”.

Figura 36:
Frames da entrevista com Marco Antônio Moreira e com a artista Berna Reale.



Fonte: Arquivo TV Cultura do Pará.

Podemos utilizar como exemplos de abordagem das gramáticas relacionadas à literatura e à música as entrevistas como o poeta Paes Loureiro e a com o músico Silvan Galvão. No diálogo com Paes Loureiro surgem os termos: **poesia, escrita, inspiração, atmosfera mítica, história em quadrinhos, poética, palavras, imagens, emoção, reflexão**, ademais, ele define sua visão sobre o quem vem a ser o **ato de criação**: “A **criação** não é refugiar-se da vida. Para mim, a criação é o contrário. É participar da vida de uma forma intensiva, emocional e simbólica”. Com Silvan Galvão, off da repórter-apresentadora traz alguns termos da linguagem musical: “O bate-papo de hoje é com o **cantor, compositor e percussionista** santareno, Silvan Galvão”. No bate-papo, vêm à tona outros, como: **carimbó, toada, marabaixo, lundu, música, disco, instrumental, ritmos, manifestações, cultura popular, raízes, composição, musicalidade, show, tambores de carimbó, parceria musical, referências, gravação**. Em uma de suas falas, Silvan explica como se dá a mistura de ritmos em seu trabalho: “o meu primeiro **disco** foi, foi um **disco instrumental** com a **base** focada nesse panorama de **ritmos**, de **manifestações**, da nossa **cultura popular**, mas em uma **fusão** com a **música instrumental**”.

Através da análise desses trechos (e das palavras em negrito), retirados da amostragem definida para esta pesquisa, podemos observar que o Circuito está impregnado pela gramática das várias linguagens artísticas. Como o programa explora poucos textos em *off*, essa gramática pode ser bastante acessada pelas múltiplas falas que compõem cada edição, mas é preciso estar atento para que os entrevistados sempre expliquem termos muito específicos, ou ainda, que

estas expressões sejam reforçadas na tela, através de letterins ou explicadas através de legendas. Estas são algumas das possibilidades de acessibilizá-los ao público.

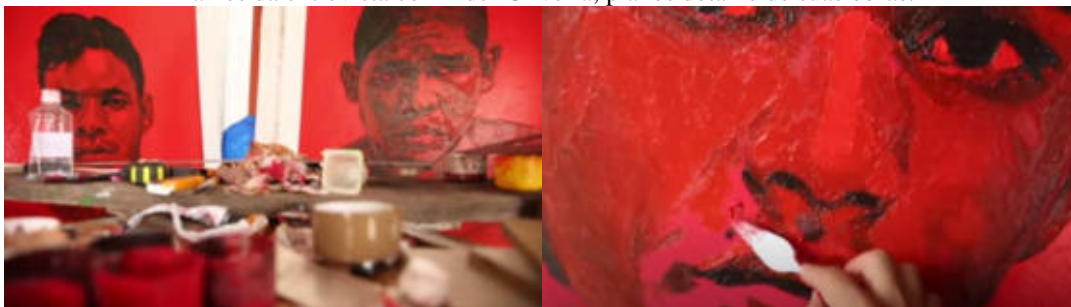
Outra provocação advinda dos estudos de Arte-Educação é a de aproveitar as temáticas artísticas para explorar conexões com outras áreas do conhecimento ou com importantes questões em voga: ética, autoria, patrimônio, plágio, pirataria, censura, liberdade de expressão e tantas outras que contribuam com conhecimentos críticos. Estas possibilidades até são abordadas indiretamente no Circuito, suscitadas pelo diálogo com artistas ou por suas obras, mas de fato, nunca foram realizadas matérias enfocando especificamente essas questões e trazendo os profissionais que atuam na área das artes para debater sobre estes temas. É uma possibilidade bastante interessante.

Ao escrever sobre o fazer televisivo, é difícil falar apenas de conteúdo ou apenas de forma, pois os dois estão hiperconectados na constituição da imagem e do som, mas de alguma maneira, tentamos pontuar questões relevantes concernentes aos conteúdos e, a partir de agora enfocaremos mais o formato, traduzido nas fases de captura de imagens e som e na edição e finalização do programa. Estas etapas, que serão tratadas a partir de agora, compõem respectivamente a produção e a pós-produção. Os aspectos sobre a pré-produção, em organização, pesquisa e planejamento, já foram explicitados anteriormente (no tópico 5.1.2).

Na gravação, temos a captação das entrevistas, das cabeças de apresentadores, das passagens de repórtes – todas estas objetivarão construir verbalmente a mensagem sobre o conteúdo pesquisado - e ainda a captação de imagens. No Circuito, as gravações têm dois tipos de organização. Uma é a das matérias e quadros, que é planejada pela pauta e organizada pelo off ou por um roteiro, ou seja, o repórter redige um documento com a ordem que os assuntos deverão ser encadeados e faz a marcação dos trechos da entrevista que deverão ser inseridos. O repórter assiste o material bruto e seleciona os trechos mais importantes, transcrevendo as informações do início e final das passagens de vídeo ou entrevistas, anotando a marcação de tempo (*timecode*) referente a estes momentos, a este processo denominamos ‘decupagem’, com estas anotações e marcações de tempo, o editor localiza facilmente o início e o final do material ou fala selecionados, otimizando o trabalho (o conteúdo final é fechado pela direção). O outro tipo de organização do Circuito é pelo roteiro geral (tarefa da direção), que traz a escalada e ordem das matérias e quadros ao longo do programa, divididos em seus dois blocos (o programa tem apenas um intervalo).

A identidade visual do programa traduzida pela linguagem cinematográfica foi construída a partir de estudo de referências e muita conversa entre os integrantes da equipe, principalmente cinegrafistas (que fazem a gavação dos conteúdos, escolhem os equipamentos de captação de imagem e som e definem a luz) e auxiliares (responsáveis pela montagem da luz, dos equipamentos e pela captação do som). A direção de fotografia é encaminhada para trabalhar com perspectivas poéticas e inusitadas, que sensibilizem o olhar, mas que cause interesse por colocá-lo em ângulos diferentes, ou por explorar planos de aproximação com a obra, processos e procedimentos, como os planos detalhe, muito utilizados no programa. Temos como exemplo o uso de ‘planos detalhe’ na entrevista com o artista visual Éder Oliveira (Figura 37), onde a câmera aproxima suas obras para que possamos contemplar seus pormenores. É possível observar até mesmo as impressões da tinta na tela. Na imagem esquerda (que compõe o mosaico apresentado na Figura 37), o plano detalhe é combinado a uma leve ângulação em *contra-plongée*, dando maior relevância à obra. Nesta mesma imagem, apesar do foco principal ser as telas que aparecem no plano de fundo, a composição do quadro engloba - em primeiro plano e desfocado - os materiais que são utilizados pelo artista em sua criação. É uma construção visual que comunica sobre a obra e sobre o processo criativo ‘transportando’ o olhar do espectador para estar junto desses aspectos.

Figura 37:
Frames da entrevista com Éder Oliveira, planos detalhe de suas obras.



Fonte: Arquivo TV Cultura do Pará.

Mesmo nas entrevistas, as câmera passeia por detalhes que podem revelar características de quem fala, nos aproximar dessas pessoas. Como exemplo, temos a entrevista com a cantora castanhalense Lariza Xavier (Figura 38), que fala da ligação de seu trabalho com a temática feminina e com questões místicas e, em um dos momentos, a câmera revela uma tatuagem de um corpo feminino em seu braço e um amuleto em seu pescoço.

Figura 38:
Frames da entrevista com a cantora Lariza Xavier.



Fonte: Arquivo TV Cultura do Pará.

Estamos tratando de enquadramentos de aproximação, a partir do plano detalhe, mas nos utilizamos de todos os outros também, como close, primeiríssimo plano (Figura 38, imagem direita), primeiro plano, planos médios e também os abertos (grande plano geral, plano geral, plano americano, plano conjunto) para localizar o telespectador em relação ao lugar onde a matéria ou quadro acontecem. Estamos destacando alguns aspectos que balizam o trabalho de uma maneira geral, pois seria muito extenso exemplificar cada um destes recursos.

A escolha dos planos se dá também para a construção da narrativa sobre o tema abordado, então, há uma continuação entre eles, é uma pequena história contada em quadros. Vejamos frames da matéria sobre Casa São Jerônimo, temos (Figura 39, estão organizados na mesma ordem do texto): plano geral combinado a um movimento panorâmico, para que o público conheça o local, como se fizesse um escaneamento do espaço a 180 graus; temos plano médio, para que o público acompanhe o artista e apresentador no ambiente; plano detalhe em ângulo *plongée*, para aproximar dos objetos componentes da instalação, mergulhando o olhar na cena; e primeiríssimo plano em contra-*plongée* para aproximar da ação e expressão do artista. Essa brincadeira entre *plongée* e contra-*plongée* conecta os quadros, é possível entender que o objeto que está nas mãos do artista foi retirado do grupo revelado no quadro em plano detalhe e *plongée*. Através dos frames, podemos observar que há uma ligação, uma continuidade entre os planos que constroem as cenas e a sequência.

Figura 39:
Frames da matéria sobre a Casa São Jerônimo.



Fonte: Arquivo TV Cultura do Pará.

Como pode ser visto nos frames apresentados, a iluminação costuma respeitar a naturalidade e temperatura dos espaços, isso quer dizer que também assume características de dramaticidade, cor ou claros e escuros provenientes das próprias pautas. No primeiro frame da Figura 35, sobre a Companhia Moderna de dança, temos uma iluminação mais cenográfica, que assume a cor vermelha, já na Casa São Jerônimo (Figura 39), a luz do ambiente é mais amarelada e se reflete na imagem captada. Em espetáculos teatrais, o ato de assumir a luz da cenografia é facilmente observável, como podemos acompanhar nos frames da matéria sobre o espetáculo ‘Bingo’, dos Palhaços Trovadores, e no ‘Livramento conta Cascudo’, da atriz e escritora Conceição Campos.

Figura 40:
Frames das matérias ‘Palhaços Trovadores’ e ‘Livramento’.



Fonte: Arquivo TV Cultura do Pará.

Nestes espetáculos (Figura 40) predomina uma iluminação pontuada, recortando e

destacando os objetos e atores principais do fundo, anulando o que não é importante para a cena. A luz que foi pensada pelo espetáculo é assumida pelo programa, até porque é também um recurso que traz significado ao material.

Os movimentos de câmera são muito comuns no Circuito, utilizados para descortinar obras, cenários, lugares, provocando um flunar pela imagem, através de panorâmicas, trevelling e tilts. Utilizamos também movimentos de lente, brincando com o foco nos elementos compositivos da imagem, ora focando em um plano, ora em outro, mexendo com a curiosidade pela dicotomia entre visível e oculto.

A composição busca sempre trazer elementos que dialoguem com o conteúdo que está sendo tratado na matéria, podemos observar que a todo momentos os planos incluem objetos e símbolos relativos às linguagens artísticas abordadas, até mesmo as cabeças dos apresentadores e passagens dos repórteres seguem esta tendência, como exemplo, podemos observar novamente a Figura 34, da matéria sobre a Companhia Moderno de Dança, onde a apresentadora Amanda Campelo tem como plano de fundo os dançarinos da companhia realizando um ensaio, ou a Figura 36, onde o apresentador Felipe Cortez entrevista o crítico de cinema em uma sala de cinema e tem as cadeiras, tão características destes espaços, como plano de fundo, ou seja, a imagem também fala sobre o tema, em um primeiro olhar, já temos indícios do que se trata.

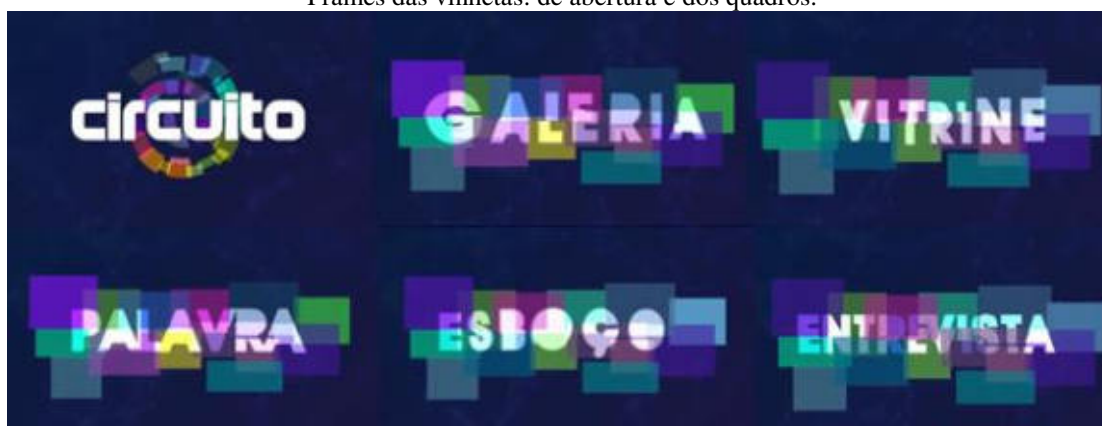
A equipe de cinegrafistas e auxiliares da TV Cultura é experiente na captação de matérias que exigem essa acuidade técnica e estética. Nas externas do programa, observa-se que a maior parte do tempo de captação é dedicada à produção de imagens para a cobertura dos materiais, o que representa o esforço da equipe em garantir narrativas visuais mais apuradas, diferente do que acontece em outros programas de emissoras locais. Entretanto, a produção de imagens que traduzam as diferentes linguagens da arte é sempre um desafio, tentamos estar vigilantes e manter a sensibilidade do olhar para buscar as melhores imagens e visualidade, temos um facilitador: a arte, obras e artistas que constroem o programa, também nos alimentam.

Todo o material captado - imagens, entrevistas, cabeças, passagens, sons – é transferido para o computador e no software de edição, Adobe *Premiere*, iniciamos a construção do timeline do programa. Tentando explicar como ocorre esta etapa, podemos fazer uma associação a um jogo de quebra-cabeça, onde as peças vão sendo unidas para que se possa observar o todo. No timeline do programa, o primeiro elemento a ser inserido é a vinheta de

abertura, uma arte animada que traz a logo e as cores que compõem a identidade visual do programa. A logo é acompanhada por uma mixagem entre duas trilhas instrumentais compostas pelo músico Pio Lobato, uma mistura entre guitarrada e música eletrônica, escolhidas por conectarem o regional ao contemporâneo, ao tecnológico, imprimindo a linguagem ‘moderna’ buscada para o Circuito.

Na sequência, desenvolvemos o teaser, uma animação que traz a espiral do programa preenchida por algumas imagens das matérias que serão exibidas. Esta animação é produzida no *software After Effects*, também pertencente ao pacote Adobe. Utilizamos os programas do pacote Adobe, pois eles dialogam mais facilmente entre eles, facilitando a interação entre as diversas etapas do projeto. O teaser é acompanhado por uma locução ‘animada’, justamente para provocar interesse nos telespectadores e o texto ressalta aspectos instigantes dos materiais. O *teaser* recebe uma trilha padrão e efeitos sonoros digitais que lembram som do instrumento musical de percussão ‘afoxé’, chamando a atenção para a abertura da espiral e para transição para a primeira matéria. A primeira matéria é inserida e segue todos os padrões já expostos, ao final dela, temos uma nova transição e seguimos para a vinheta do segundo material, que varia entre os quadros ‘Vitrine’ e ‘Palavra’. Todas as vinhetas (Figura 41) dos quadros (*Vitrine*, *Palavra*, *Esboço*, *Galeria*, *Entrevista*) são padronizadas, seguindo as características do logotipo e vinheta de abertura em termos de: trilha (instrumental/ Pio Lobato), paleta de cor, tipografia (o tipo é o mesmo, só que em caixa alta) e elementos gráficos. Observemos:

Figura 41:
Frames das vinhetas: de abertura e dos quadros.



Fonte: Arquivo TV Cultura do Pará.

Voltando ao timeline, após a vinheta dos quadros *Vitrine* ou *Palavra*, é então inserido o conteúdo do quadro. Ao final, uma nova transição acompanha do efeito sonoro (digital/afoxé) leva a vinheta de passagem de bloco (que corresponde a vinheta de abertura com tempo

reduzido). Fecha-se assim o primeiro bloco do programa. O retorno para o segundo bloco, é feito pela vinheta de passagem de bloco + transição animada + vinheta do quadro *Galeria* ou Esboço. Nestes quadros, um recurso muito utilizado é o do lettering, onde as palavras escritas na tela se associam a poética do artista (Figura 42) – como no *Galeria* com o cantor Pelé do Manifesto e o com a escritora Suelen Couto, onde as o lettering destaca pontos importantes de suas falas. Após a exibição desses quadros, temos novamente a transição animada e a vinheta do quadro fixo ‘Entrevista’, sempre o último a ser exibido.

Figura 42:
Frames do *Galeria* com Pelé do Manifesto e o com Suelen Couto.



Fonte: Arquivo TV Cultura do Pará.

Todos os materiais do Circuito seguem o mesmo padrão de qualidade estética, são cobertos por muitas imagens, recebem tratamento de áudio e de imagem, são creditados (inseridos nomes e funções dos participantes) e tudo é trilhado com músicas com direitos autorais liberados (que vulgarmente chamamos de trilhas livres ou *free*) ou pelas liberadas por músicos locais (estejam ou não participando do programa). A trilha, um processo importante para determinar o ritmo do programa, explora estilos variados que combinem com o *time* e as sensações que o trabalho do artista ou tema da matéria transmitem. Utilizamos ainda efeitos como: animação, recorte de imagens, transições (*fade*, fusão, corte seco), multiplicação de imagens na tela, reflexos, em uma proposta gráfica que busca a modernidade, mas também o equilíbrio, para não incorrer em exageros. Falar de arte trazendo requer uma estética e design gráfico muito bem pensados, e, no Circuito, cada elemento tem um porque de estar sendo feito ou inserido de determinada forma. Nossa regra é: podemos utilizar qualquer recurso, desde que esteja de acordo com a linha editorial e comunique sobre a mensagem principal da matéria ou quadro.

Ao final do quadro *Entrevista*, utilizamos uma transição em *fade* para passar pros materiais independentes exibidos pelo programa, um lettering faz os devidos créditos já no início de sua exibição. A ficha técnica sobe nos segundos finais do material independente e o

programa finaliza com a vinheta de encerramento, que fecha a espiral do Circuito e conclui mais um ‘passeio’ do público pelo campo das artes e cena paraense. A ideia é que fique o gostinho e o desejo por mais, e este mais está no contato com as obras, no frequentar galerias, museus, teatros, salas de cinema, praças, ruas e tantos outros espaços tomados pela arte. O Circuito mostra a potência das artes e seu subproduto, o interprograma ‘Circuito da Semana’ (já explicitado anteriormente), complementa este trabalho, avisando e convidando para os espetáculos que estão em cartaz na cidade.

É desta forma que se desenha a estrutura que agregará o caráter lúdico, leve e dinâmico que o entretenimento pede. Somando todos estes fragmentos abordados até aqui, temos a configuração do Circuito, um programa que pode ser classificado como de *arte-edutenimento televisivo*.

Após a exibição pela TV Cultura do Pará, todo este conteúdo é liberado em pílulas (separamos cada matéria e quadro) na internet, através do canal da emissora no youtube (@canalportalcultura), podendo ser baixado, consultado e assistido novamente. Esta é uma forma de dar mais alcance ao que é produzido, e configura uma ação *crossmedia*, onde distribuimos o mesmo conteúdo por mídias distintas (TV e Internet), respeitando as características de cada uma delas, por exemplo, na TV é necessário a emissão dos materiais conjuntamente, para fechar o tempo solicitado pela grade de programação, já na internet as pessoas preferem consumir conteúdos menores, por isso seccionamos os materiais. Desta forma, damos mais oportunidade para o público acessar os produtos do Circuito e também contribuimos com o portfólio dos artistas, que podem arquivar estes registros.

4. FOTOBIOGRAFIA DO PROGRAMA CIRCUITO

4.1. Conceitos sobre biografia e fotobiografia

Fotobiografar é contar a história de uma existência através de imagens. Para traçar um desenho fotobiográfico do programa Circuito, procurou-se inicialmente entender a importância e o fazer biográficos. A biografia é escrita no presente, mas ajuda a reconstituir épocas passadas, assim como faz a história. Ela busca a compreensão de ciclos vitais e quase sempre se volta para a história de pessoas, mas também é possível biografar obras e até momentos históricos.

“A palavra “biografia” só muito tarde aparece em francês e em outras línguas europeias (fim do século XVII), não significando isso, porém, que a prática biográfica não fosse atestada há muito tempo” (DOSSE, 2015, p.12). Apesar do tempo de existência, para Dosse (2015), o gênero biográfico é difícil de classificar em uma disciplina organizada por ter um caráter híbrido, podendo ir da erudição ao romance, por exemplo. Assim, ele acabou se tornando um subgênero, menosprezado pelo mundo acadêmico. Mas esse gênero vem fruindo sucesso de público através da história, talvez isso se dê pela sensação de acesso direto ao passado, possibilitado pela conexão muito próxima com o biografado. É dessa relação que surge outra questão importante: a impressão de totalização do biografado. Uma impressão, pois por mais que o biógrafo tente esclarecer as minúcias que envolvem o biografado, lacunas sempre existirão e, muitas vezes, essas serão preenchidas com deduções ou mesmo uma ficção lógica.

É o anseio da totalização e a vontade de não perder nada, ou perder muito pouco que justificam semelhante dispositivo. Esse duplo olhar não deixa de haver-se com as lacunas de documentação, as falhas de arquivo. Segundo Max Gallo, o biógrafo deve usar a intuição e a imaginação para compensá-las e obter um relato completo, estruturado, coerente, sem fissuras. Levanta então hipóteses com base naquilo de que dispõe. Não se acha, de modo algum, muito distante da postura do cientista. Sua ambição é recriar, graças ao relato, o movimento da vida. (DOSSE, 2015, p.21)

Essa busca por elucidar lacunas de documentos ou lapsos temporais apelando para a imaginação, acaba por aproximar a biografia do romance. Por outro lado, busca-se fazer alguns pactos com o receptor da mensagem, revelando a ele objetivos, fontes e métodos de trabalho, justificando escolhas e enfatizando argumentos que possam demonstrar o comprometimento com a pesquisa, um contrato com a verdade que aproxima a biografia da área da história.

Nesta aproximação com a história, surge uma das possibilidades de compreensão da

fotobiografia, que é a arqueológica. As imagens e suas múltiplas camadas trazem vestígios de memórias, emoções, história e tantos outros fragmentos que entrelaçados são capazes de desvendar uma existência. A montagem desses fragmentos auxilia na construção da historicidade, pois, segundo Didi-Huberman (2006, apud BRUNO 2010, p.30), torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto.

Muitos caminhos são abertos para a composição da narrativa biográfica, em sua busca por construir identidades no espaço e no tempo, ou mesmo relações de semelhança. “A identidade é um fato imediatamente perceptível – aceita ou recusada no plano da enunciação; a semelhança é uma relação, sujeita a discussões e nuances infinitas, estabelecida a partir do enunciado” (LEJEUNE, 2014, p.44). A semelhança busca trazer à tona protótipos, modelos, o real ao qual os enunciados pretendem se assemelhar. A exatidão diz respeito à informação, a fidelidade, à significação. A biografia se constrói nestas possibilidades.

Dosse (2015) acredita que a pesquisa biográfica dá um passo à frente, pois traz um entrelaçamento de disciplinas e abre caminhos para hipóteses não reducionistas. “Entre história e ficção, jornalismo e história, o fato de captar os mil e um desvios da existência humana é a seara do biógrafo, que extrai o mel de todos os traços à sua disposição a fim de responder ao enigma colocado pelo sentido da vida” (DOSSE, 2015, p.122).

É através da fluidez proporcionada pela biografia que será construída a fotobiografia do Circuito. Uma construção onde as imagens e sua visualidade em cores, formas, rostos e gestos falam do programa e da cena artística paraense em um formato mais livre e até poético. Imagens-ponte que aproximam o receptor deste passado recente. São fragmentos de um recorte da história da arte paraense que não busca exatidão ou precisão de datas e números, mas fazem da imagem verbo capaz de contar e registrar memórias.

Entre os pactos de veracidade a serem estabelecidos com o leitor, seguem alguns esclarecimentos: o objetivo da fotobiografia é registrar a história do Circuito nos últimos cinco anos (2015-2020) ao mesmo passo em que se faz um resgate da visualidade do trabalho de artistas contemporâneos e do próprio programa; a fonte é o arquivo da TV Cultura do Pará contendo as várias edições de onde foram selecionados os frames (imagens congeladas, transformadas em fotografia estática). O método de escolha das imagens primou pela seleção edições distintas e de diferentes linguagens artísticas, uma forma de demonstrar a pluralidade

de aspectos que estão contidos no Circuito.

A montagem destes fragmentos se deu de forma aleatória, não há uma organização cronológica das fotografias. Aposta-se na capacidade de suas múltiplas camadas evocarem significações a partir das vertentes visual, estética³¹ e comunicacional. É fato que cada delas traz informações singulares, mas é o no conjunto das fotografias que reside a intenção de prototipar a realidade do Circuito, esse conjunto serve como um modelo do que ele é e de sua história. O projeto gráfico explora a paleta de cor original do programa, assim como os elementos gráficos e texturas que compõem suas vinhetas de abertura e passagem de bloco. A fotobiografia é toda formada por mosaico de imagens, a escolha também se deu em diálogo com identidade visual do formato televisivo que apresenta múltiplas janelas e quadros.

Juntamente com as imagens, é disposto um memorial com os nomes de artistas e grupos que participaram das edições, os nomes foram retirados dos quadros de produção do programa, mas não conseguiremos abarcar a todos, pois muitos artistas que colaboraram dando entrevistas não estão discriminados nestes quadros, por vezes ele traz só o nome da obra ou do grupo, por exemplo. Segue-se com a apresentação dos integrantes da equipe do Circuito, os profissionais que formam o núcleo de criação e produção. A biografia se constrói com imagens e palavras que funcionam como gatilhos mentais, podendo serem associadas a história do Circuito ou ao labor dos artistas em um jogo de interpretações conduzido pelo próprio leitor ao conjugar os elementos presentes no texto multimodal³².

A composição gráfica traz palavras cortadas propositalmente, explorando o princípio de *Gestalt*³³ denominado ‘continuidade’, onde, seguindo elementos como linhas, formas e cores, enxerga-se a composição de modo ininterrupto, ou seja, neste caso o leitor completa naturalmente a escrita, logo a compreensão não é prejudicada, O objetivo da aplicação deste recurso é convidar o olhar a ir além das margens do papel na construção de sentidos e significações, entenda-se esta proposição em sentido prático e metafórico.

A palavras foram organizadas em uma poesia, que é apresentada antes das imagens, ela

³¹ Por, exemplo, o projeto gráfico da fotobiografia traz a paleta de cores do programa e tenta se assemelhar aos efeitos de edição do mesmo.

³² Aqui, imagens e palavras associadas construindo um texto. Textos multimodais empregam duas ou mais modalidades de formas linguísticas, a composição da linguagem verbal e não verbal.

³³ Teoria fundada pelo psicólogo Max Wertheimer, buscando compreender processos relacionados à visão humana, sobre como o cérebro utiliza parâmetros de leitura visual. Disponível em: <https://whitecom.com.br/8-principios-da-gestalt/>, acessado em junho de 2020.

pode ser lida em fluxo normal ou inverso e o sentido atribuído ao programa Circuito não se perde, assim é também com a fotobiografia como um todo, se a leitura for feita da frente para trás ou de trás para a frente, o sentido é mantido. É uma forma lúdica de falar sobre um ciclo que não tem início, meio e fim.

A fotobiografia criada é um convite à flunar por entre as imagens e provocar olhares à respirar um pouco da arte paraense contemporânea transfigurada na história do Circuito.

4.2. A Fotobiografia do programa Circuito e algumas considerações finais

Nas próximas páginas acompanhamos a fotobiografia desenvolvida a partir das imagens de arquivo do programa Circuito, da TV Cultura do Pará, com texto e projeto gráfico assinados pela própria autora desta pesquisa. Através dela, concluímos este livro.

Nele, o objetivo geral foi realizar um estudo interdisciplinar, envolvendo os campos da Arte e da Comunicação, levantando conceitos que pudessem colaborar com o desenvolvimento de programas televisivos especializados em arte, pois, partimos do pressuposto de que é fundamental que a televisão atue como uma propagadora e incentivadora das artes e de suas diversas linguagens, colaborando com a formação de plateia e incentivando o público a consumir e valorizar a arte, mas, para isso, é necessário pensar sobre como estes espaços podem ser construídos na TV e o que devem trazer em sua estrutura e conteúdo.

Todas as reflexões geradas pelo estudo bibliográfico são utilizadas em um estudo de caso, ou seja, os conceitos e variáveis são observados na prática através do fazer do programa Circuito, veiculado pela emissora educativa TV Cultura do Pará. O Circuito funcionou literalmente como um tubo de ensaio, onde, a partir dos estudos teóricos, foi possível fazer induções práticas, repensando conteúdo e estrutura. Essa caminhada continuará, e o trabalho deixou provocações sobre a necessidade se descolonizar o olhar sobre as artes, e, no caso do Circuito, dar cada vez mais visibilidade não só para a capital, como para o interior do estado do Pará, abrindo espaço para obras e artistas que não costumam estar ou nunca estiveram nas mídias. Não que ‘estar na mídia’ represente algum reconhecimento ou sucesso, longe disso! ‘Estar na mídia’ aqui significa ser acessibilizado a um grande público, que os trabalhos artísticos se aproveitem deste alcance das mídias, principalmente a televisiva, para chegarem aos espectadores e que sejam por eles valorizados.

Acreditamos também que este estudo pode e deve ser utilizado por outros profissionais da televisão que trabalhem com informações sobre arte, já que ele vem preencher uma lacuna de pesquisas sobre esta temática. Há, ainda, a possibilidade de desdobramento de aspectos apontados, como os conceitos de *Arte-Edutenimento Televisivo*, para outras mídias, como por exemplo a internet.

Para concluir, gostaria de ressaltar que não tenho a ilusão de que a televisão sozinha vá transformar a realidade de desvalorização do campo da Arte em nosso país, mas sou uma entusiasta e acredito que ela pode somar forças aos profissionais da arte aos educadores, às escolas e garantir que a educação e o conhecimento sejam, a cada dia, mais fortalecidos em nossa sociedade, pois o saber e a Arte libertam! Curta um pouco da história do Circuito e da Arte paraense através desta fotobiografia. Obrigada!





circuito

fotobiografia

CIRCUITO

memorial

A BESTA POP
ADRIANA CRUZ
ADRIANA OLIVEIRA
ADRIO DENNER
AFONSO MEDEIROS
AGE DE CARVALHO
Aila
Alan Carvalho
ALEX OLIVEIRA
ALEXANDRE SEQUEIRA
ÁLIBI DE ORFEU
Aline Folha
ALMIR TRINDADE P
Ambres Líquidos
Ana Clara
ANDRÉ LIMA
ANDREI SIMÕES
Animação Mulher do Taxi
ANTÔNIO DE OLIVEIRA
ART ATO HÉLIO
Arte e Escrita
Arte e Loucura
ARTE PERCUSSIVA
Arte Sacra
ARTE TERAPIA
ARTHUR ESPINDOLA
ARTHUR NOGUEIRA
Artistas de Plástico
AUREO DE FREITAS E A OVA
Auto do Cirio
AUTO DO CORAÇÃO
AZULEJOS
Balanço do Rock
BARBOHOUSE
BERNA REALE
BERNARD FREIRE
Bia Bedran
BIANCA LEÃO
BLOG JIRAU DIVERSO
BLOG SOM DO NORTE
BLOG UM SÁBADO QUALQUER
Boaventura Criativa
BONEQUEIROS
BORIS KNEZ
BRENO BARROS
BRUNO B.O
BRUNO CARACHESTI
CABANAGEM O MUSICAL
CAIO AGUIAR
ÇAIRE
Calliandares Aporta
Camila Honda
CANTINHO DOS IRMÃO NOBRE
Carimbó
CARLOS CORREA SANTOS
Carmem Monarcha
CARNAVAL
CAROL MAGNO
CASA AZUL ATELIER

Casa da Atriz
CASA DA LINGUAGEM
CASA DO FAUNO
CASA SÃO JERÔNIMO
CASA VELHA
Casarão do Boneco
CASARÃO FLORESTA SONORA
CÁSSIO TAVERNARD
CASULO CULTURAL
CD ENFIM NÓS
CD TURBO
CD VINYL LARANJA
CD ZEROMOU
CHICO BRAGA
CHICO MALTA
CIA MODERNO
CINE CLUBE TF
CINECLUBISMO
Cinema e Música
CINERD
Círio x Cinema
CityTrack
Claudia Leão
Cláudio Barradas
CLAUDIO GIL
CLEBER CAJUN
CLEYTON TELLES
Clipe Lençóis de Cetim
Clube de Leitura
COBRA VENENOSA
Coletivo Argonautas
COLETIVO CAMELÃ
COLETIVO LESTRADA
COLETIVO REAT
COLETIVO ZECAS
CRIOLO
Cristiano Mascaro
CRISTIANO SANTA CRUZ
CRONISTAS DA RUA
CURRO VELHO
Curta Casa Velha
CURTA E-NAMORADOS
CURTA MANAS KILL
CURTA OBRA PRIMA
CURTA OS FÃS MAIS REBELDES
QUE A BANDA
Curta Plácido
CURTA PÔR DA TERRA
Da Tribu
Dalmaso
DANCA CONTEMPORANEA
Dança de Rua
DANÇA DE SALÃO
DANÇAS CIRCULARES
DANCER FASSBENDER
DANIEL LEITE
DEDEH FARIAS
DESIGN DE JOGOS
Di Melo

Dime Cronistas de rua
Ding Batuques
DINHO PEIXOTO
Discosaoleo
DOCUMENTÁRIO NA AMAZÔNIA
DOCUMENTÁRIO TF
Dona Onete
Drika Chagas
DUDA BEAT
DUKA
DVD CUIPIJÓ
Éder Oliveira
EDSON SANTANA
EDUARDO BASSO
Eduardo Souza
Edyr Proença
ELA CRUA
Elaine Arruda
ELCIO MIAZAKI
ELIENE TENÓRIO
ELIZANGILA DEZINCOURT
ELOY IGLESIAS
ELTON GALDINO
EMANUEL FRANCO
Emanuel Nassar
EMICIDA
EP KIKITO
ERINALDO CIRINO
ESCRITORE S DA PRAIA
Espaço Oficina Assim
ESPETÁCULO "AS MANDIOCAS
MULHERES
RAIZ"
ESPETÁCULO IRACEMA VOA
ESPETÁCULO MARAHÚ
Espetáculo Nó de quatro pernas
ESPETÁCULO PEBA
ESPOLETA BLUES
ESTER SÁ
ESTÚDIO REATOR
EU, NIRVANA
EVERTON LEÃO JORGE
FAB LAB
Fafá de Belém
FAROFA TROPICAL
FEIRA EQUATORIAL
Felipe Cordeiro
Felix Robatto
FEMININO NA ARTE
Fernanda Takai
Fernando Meirelles
FERNANDO SEGOWIK
FESTIVAIS DE AUDIOVISUAL
FESTIVAL OSGA
FESTIVAL SONIDO
FESTIBAL
FILIPE ALMEIDA (ILUSTRAÇÃO)
FILIPE DI MARIA
FILME ENCANTADOS

FILME ETNOGRÁFICO
Fotoativa
Fotocineclube
GABRIEL PICOLO
GABRIELA IRIGOYEN
GAEL CONHECE O MAR
GALERIA BENEDITO NUNES
Galeria Dirigível
GENIVALDO AMORIM
GERALDO TEIXEIRA
Gina Lobrista
GONZAGA BLANTEZ
Gotaz
GRAFITEs SÃO CAETANO
GRAN CIRCO CURRO VELHO
Grazi Ribeiro
GRUPO DE TEATRO OLHO D'ÁGUA
GRUPO RABISCO
GTU- GRUPO DE TEATRO
UNIVERSITÁRIO
GUIART
Gustavo Aguiar
GUY VELOSO
HIROSUKE KITAMURA
Holofote Virtual
HQ GASPAR VIANA
ILUSTRAÇÃO DE LIVROS
INESITA
INSTITUTO ARRAIAL DO PAVULAGEM
IRACEMA E PÁSSAROS JUNINOS
Isabela do Lago
ISABELLA DIAS
Jafo
JANDUARI SIMÕES
JANTAR ZUMBI
JARDIM PERCUSSIVO
JEFF MORAES
JOANA MARTE
João Cirilo
JOÃO WAINER
JOCATOS
JOE BENNETT
JOHN FLETCHER
JOHNNY HOOKER
JONAS AMADOR
JORANE CASTRO
Jorge Andrade
JORGE MAUTNER
José Fernandes
JUAN DANÇA
JUCA CULATRA
JULIA LEÃO
Juliana Sinimbú
JUNIOR BRAGA
JURACI SIQUEIRA
KADU SANTORO
Kamara kó
KASA KOENTRO
KEILA GENTIL

Eis aqui o nome de alguns artistas, projetos e obras que fizeram parte do programa Circuito desde sua criação. Trata-se apenas de uma pequena parte, pois seria impossível registrar o nome de tantos entrevistados que colaboraram com o programa ao longo de cinco anos edições.

Kiuá Nangetu
KUATÁ
LAÉRCIO CUBAS
LARIZA XAVIER
LAST DANCE
LAUVAITE PENOSO
LAYSE ALMADA
LENINE
LEOCI MEDEIROS
Leonel Ferreira
LIA SOPHIA
LIDIA BELO
LIÉGE
LINIKER
LIVIA MENDES
LIVRAMENTO
LIVRO 4 SÉCULOS DE CHUVA
LIVRO AGUARRÁS
LIVRO AQUÍFERA
LIVRO BELÉM DAS MULHERES
LIVRO CARLOS GOMES
LIVRO OVO DE OSGA
Livro Pororoca
LU BORGES
LUCAS ESCÓCIO
Lucas Estrela
LUCAS GUTIERREZ
LUCAS MORAGA
LUCIANA MAGNO
LUCINHA AZEREDO
LUÉ
LUIZ ARNALDO CAMPOS
LUIZ BRAGA
LUIZ P
LUIZA BRAGA
LUTHERIA
Madalenas
MAICÓN k
MAICÓN NUNES
MAIÊUTICA
MANA FESTIVAL
Mangá
Mapin.LAB
MAQUIAGEM EFEITOS ESPECIAIS
MARCEL AREDE
MARCEL BARRETO
Marçílio Costa
MÁRCIO JARDIM
MÁRCIO LINS
MARCO ANTÔNIO MOREIRA
MARCO ZERO
MARIA LIDIA
MARIA REZENDE
MÁRIANO KLAUTAU
MARIENE DE CASTRO
MÁRIO FAUSTINO
MARISA BRITO
MARISA MORKAZEL
MARMENINO

MARTIN PEREZ
MARYIORI CABRITA
MATEUS MOURA
MEMÓRIAS LÍQUIDAS
MESTRE LAURENTINO
Mestre Nato
Mestre Solano
Mestre Vieira
MESTRE ZENOBIO
Michely Cunha
MIGUEL CHICAOKA
Miguel Santa Brigida
MILTON AIRES
Mirai Cia de dança
Moara Brasil
MOSAICO
MOVA SE FESTIVAL DE DANÇA
MUIRAK ESTUDIO
MURILO GAMA
MUSEU DA UFPA
MUSEU DE ARTE SACRA
MUSEU DE SANTARÉM
MUSEU DICA FRAZÃO
MUSEU HISTÓRICO DO PARÁ
NA CUIA REVISTA CULTURAL
NA CUIRA PRA DANÇAR
Naisha Cardoso
Nana Reis
Nando Lima
NATÁLIA MATOS
NATÁLIA PETHA
NAYARA JINKINSS
NÁZARÉ PEREIRA
NEGO NELSON
Nu na Arte
Octávio Cardoso
Oficina Santa Terezinha
Ofir Figueiredo
OIAM ESPAÇO CULTURAL
Ópera
ÓPERA LA VIDA BREVE
Otavio Fantinato
Otoniel Oliveira
OUTROS 400
PAES LOUREIRO
Palhaço Chuchu
PALHAÇOS TROVADORES
PALOMA FRANCA
PARÁ FOLCLÓRICO
PAULA SAMPAIO
PAULO MEIRA
PEDRO VERIANO
Pelé do Manifesto
PELERIN
Penguin literatura
PERFORMANCE DRAG
PERGAMINHOS DE BELÉM
PETCHÓ SILVEIRA
PINDUCA

Pio Lobato
PLASTIC PEOPLE
PP Conduru
PRATAGI
Pregões do Quaderna
PRISCILA CASTRO
PRISCILA DUQUE
PRODUÇÃO DE HQ
PROEFX
Projeto Camapú
Projeto Charmoso
Projeto Circular
PROJETO EU AINDA TE AMO
PROJETO LEIA MULHERES
RAFAEL BQUEER
RAFAEL GONDIM
RAFAEL TOMAZI
RAIDOL
RAIMUNDO QUINTELA
Reduto Cult
REG COIMBRA
Renata Loureiro
RENATA SEGTOGWICK
RENATO TORRES
RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS
RETRATO CONTEMPORÂNEO
REVISTA ARTERIAIS
REVISTA CIRCULAR
Revista ENSAIO ABERTO
REYNALDO MARCHESINI
RICARDO BLAT
Rito de Fogo
ROBERTA CARVALHO
Roberta Spindler
ROBERTO BARRETO
ROGER ELARRAT
ROJETO AZIMUTE
Ronaldo Fraga
SABRINA FIDALGO
SALA DE ROTEIRISTAS
Salomão Laredo
Sâmia Batista
SAMMLIZ
SAMPELADOS
Sandra Machado
SANDRA PERLIM
Santa Pocilga
SAULO DUARTE
SAULO SISNANDO
Se Rasgum
Sebá Tapajós
SEBASTIÃO TAPAJÓS
Sérgio Bacelar
SERIE SQUAT NA AMAZÔNIA
SILVAN GALVÃO
SIMÕES
Site Cinemateca Paraense
Site Cultura Pará
SOLAR COLABORATIVO

SONHOS EM LETRAS
STREETRIVER
Strobo
SUELEN CARVALHO
Suely Nascimento
TADEU LOBATO
TATIANA FELTRIN
TEATRO DE RUA
TEMBÉ
Thalita Rebouças
THEATRO DA PAZ
THIAGO KUNZ
THIAGO PETIT
THUNDERBIRD
TIAGO AZEVEDO
TIAGO DEL PINHO
TIAGO JULIO
TIÊ
TINY LITTLE THINGS
TONI SOARES
Trunfo teatro
TULIPA e MARCELO JENECCI
TY SILVA
Urban Arts
URSULA BAHIA
VALDIN KLOKOV
VALDINEY INSTRUMENTOS MUSICAIS
VASCO CAVALCANT
VERONIQUE ISABELLE
Versi Vox
VICENTE CECIM
Videarte
VIDEOARTE URUBU REI
VIDEOCLIFE
Videodança Encantada
Videodanza
VIDEOMAPPING
VILA CONTAINER
VILSON VICENTE
VINNY ARAÚJO
VLAD CUNHA
VOLNEY NAZARENO
VOZES LITERÁRIAS
Walda Marques
WEBSÉRIE PRETAS
Webseries
Wlad Lima
Yeman Jah
ZÉ MARIA E SÉRIE OPALA
ZIENE DE CASTRO
ZIGGY
ZIZA PADILHA

CIRCUITO

olhares, cores, formas, gestos, notas, corpos
a explorar
processos criativos, atos, fazeres,
pensamentos, vozes
desenho
plural
de
visualidades, músicas, mestres, performances
em
construção
de
história, memória e poesia
registro
movimento
cultura
arte
paraense

CIRCUITO

CIRCUITO

equipe

*Diego Carvalho
(Editor / Multimídia)*

*Jonathan Coimbra
(Estagiário)*

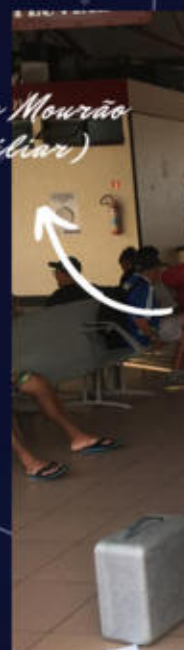
*Rennan Rosa
(Editor / Multimídia)*



*Ana Paula Andrade
(Diretora)*

*Gilberto Bessa
(Auxiliar)*

*Luciano Mourão
(Auxiliar)*



*Hélio Furtado
(Cinegrafista)*



*Amanda Campelo e Felipe Cortez
(Apresentadores)*



*André Mardock
(Cinegrafista)*

*Antônio Carlos 'Babu'
(Auxiliar)*

*Jacob Serruya
(Cinegrafista)*



*Maicon Gomes
(Produtor)*



*Felipe Negidão
(Editor / Multimídia)*





Circuito



olhares





cores





formas

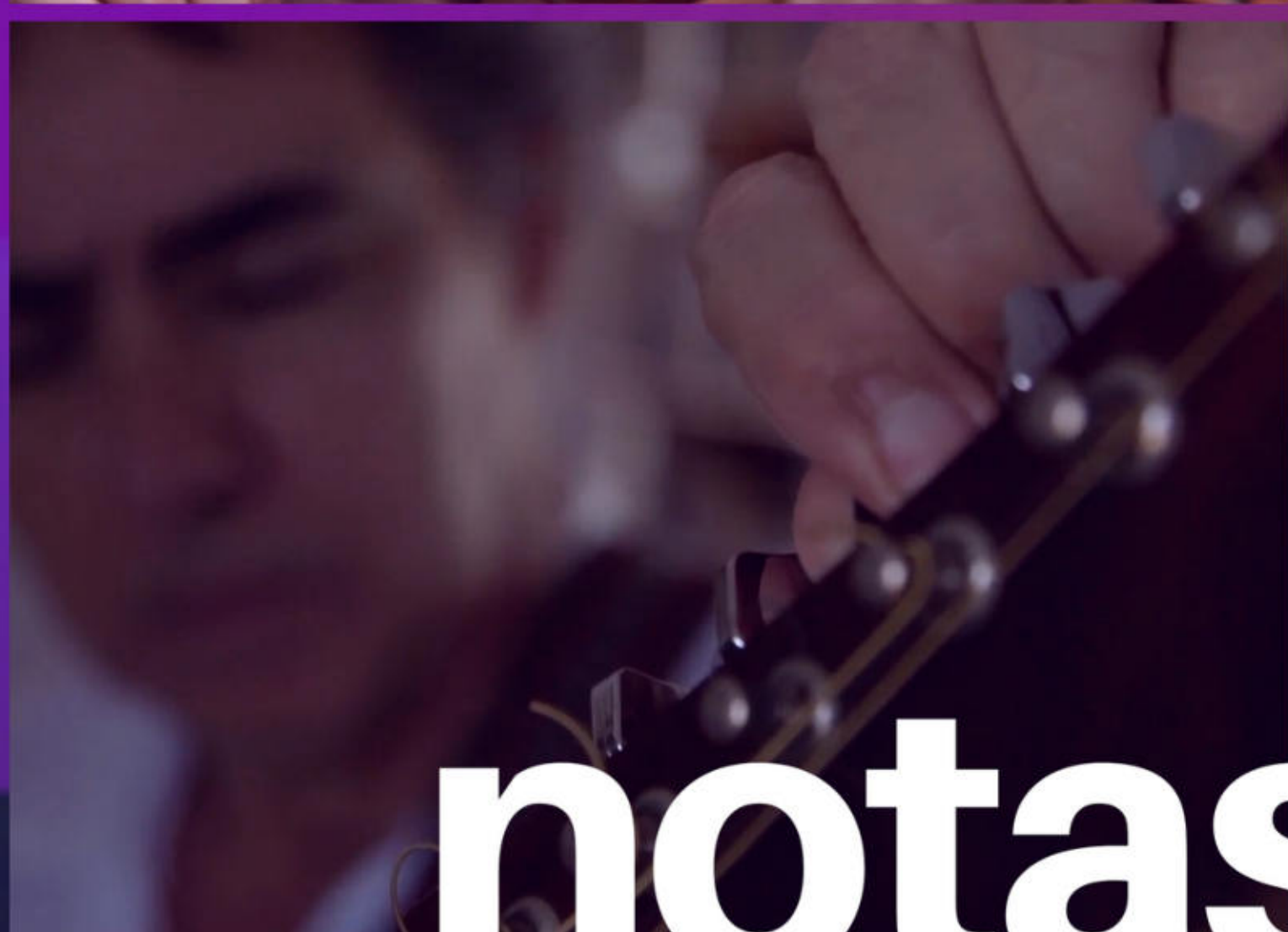




gestos







notas





a explorar



corboos



processos







criativos



A man stands in the center of a room, his arms outstretched horizontally. He is wearing a dark t-shirt, a dark vest, and dark pants. The room is bathed in a deep red light. In the background, a complex, geometric wooden structure, resembling a large-scale sculpture or a stage set, is visible. The structure consists of numerous thin wooden poles intersecting to form a series of triangles and other shapes. The overall atmosphere is dramatic and artistic.

atos







fazereres

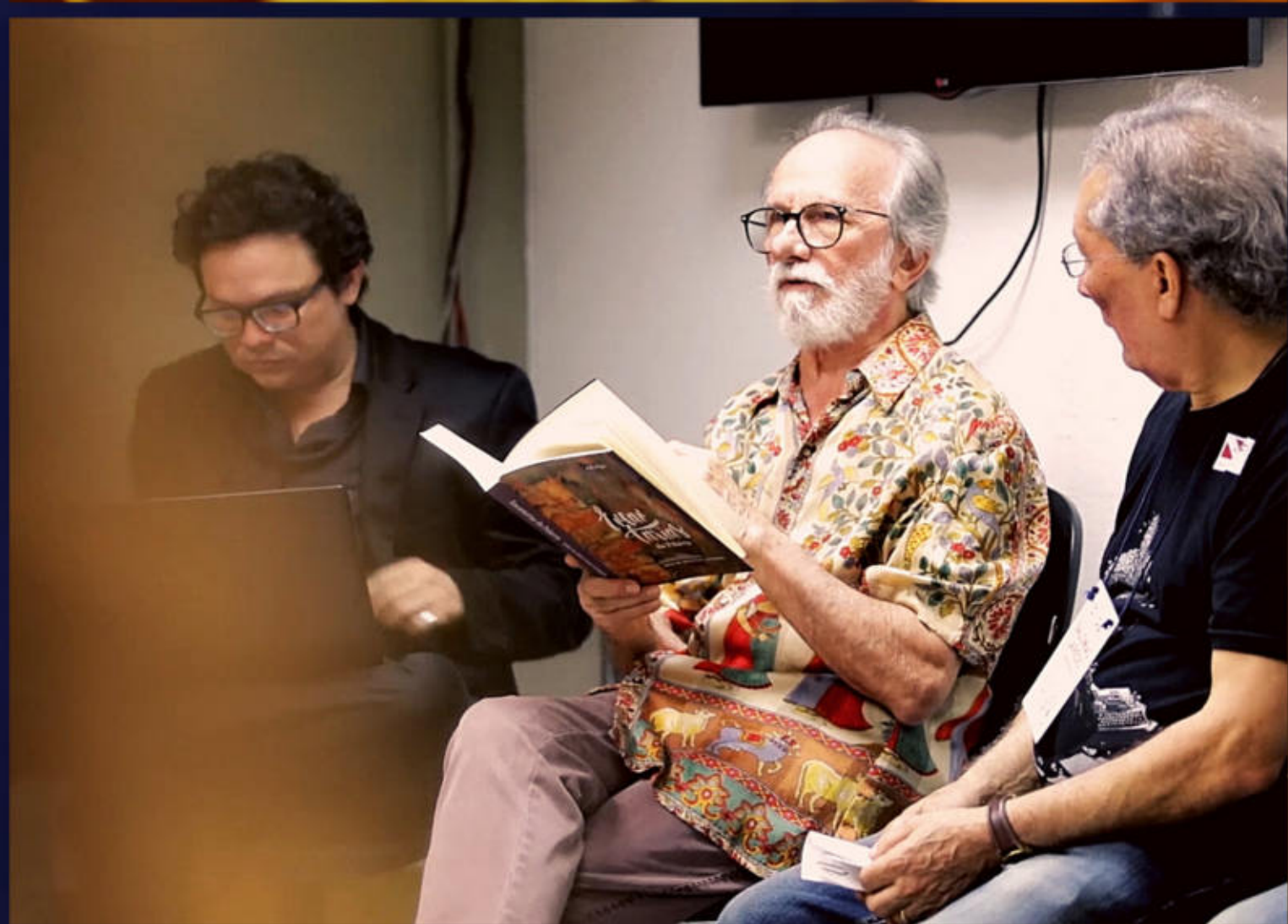




vozes



pensamentos







desenho

olural









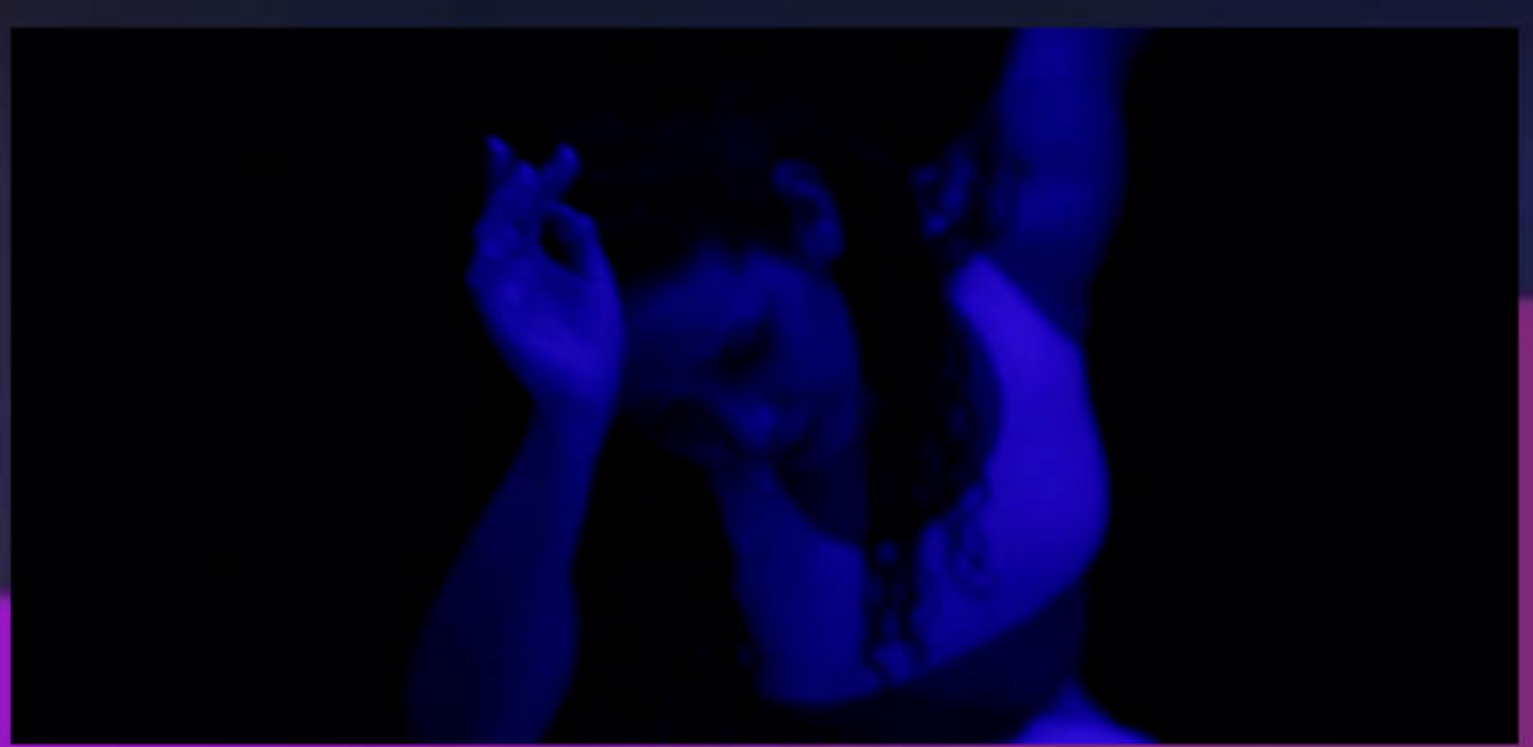
visualidades



músicas







performances



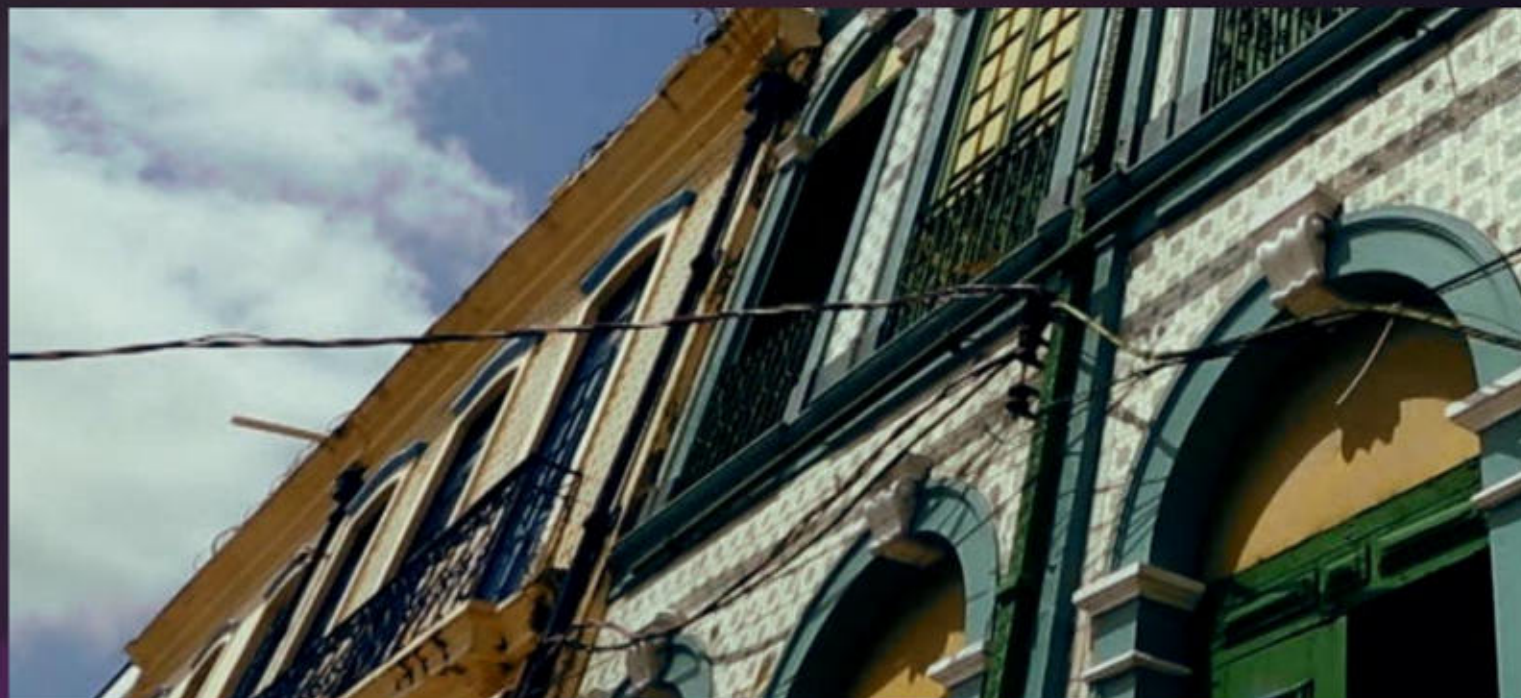
mestres



construção







história

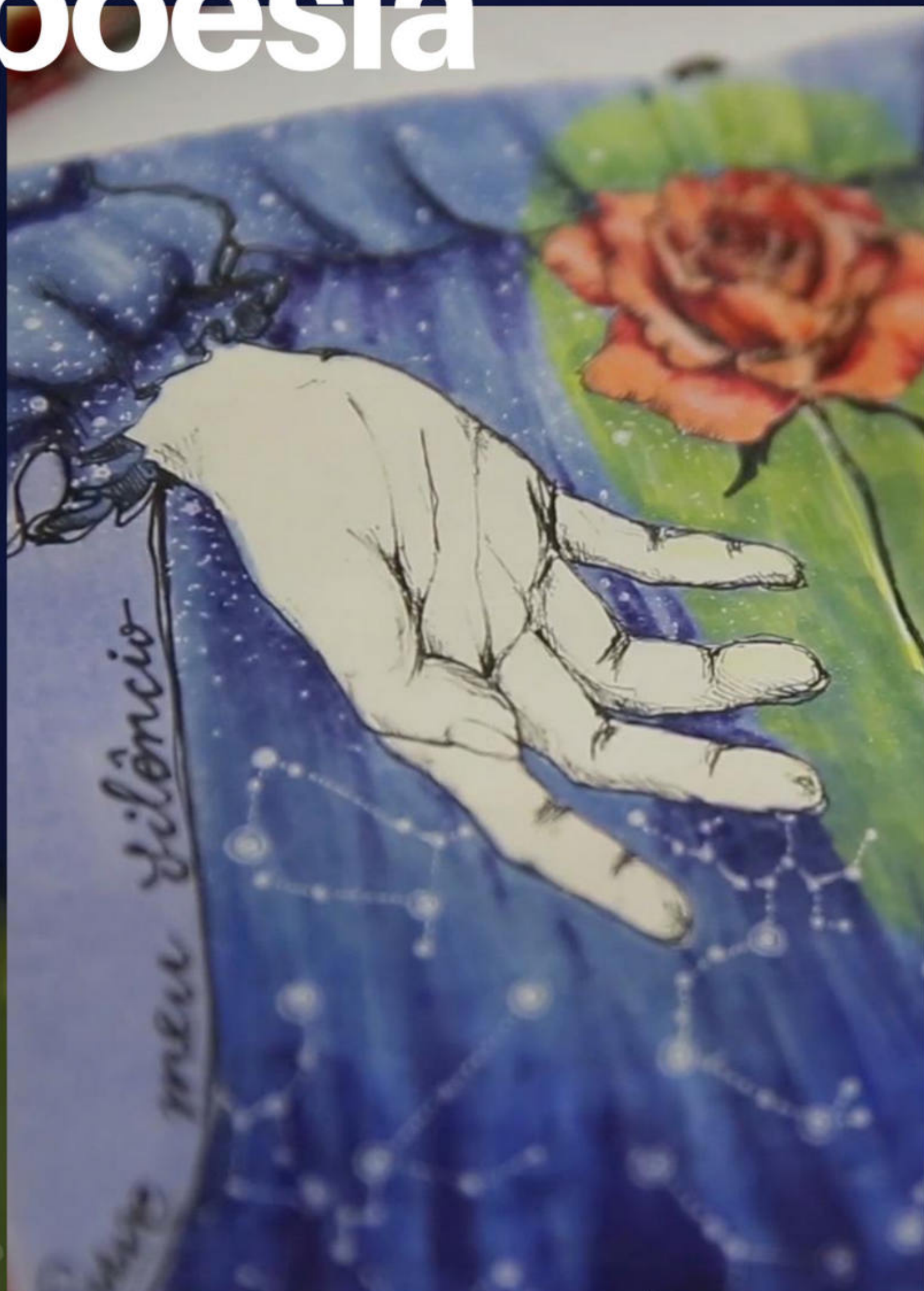






memória

poesia



Para meu silêncio







movimento

registro





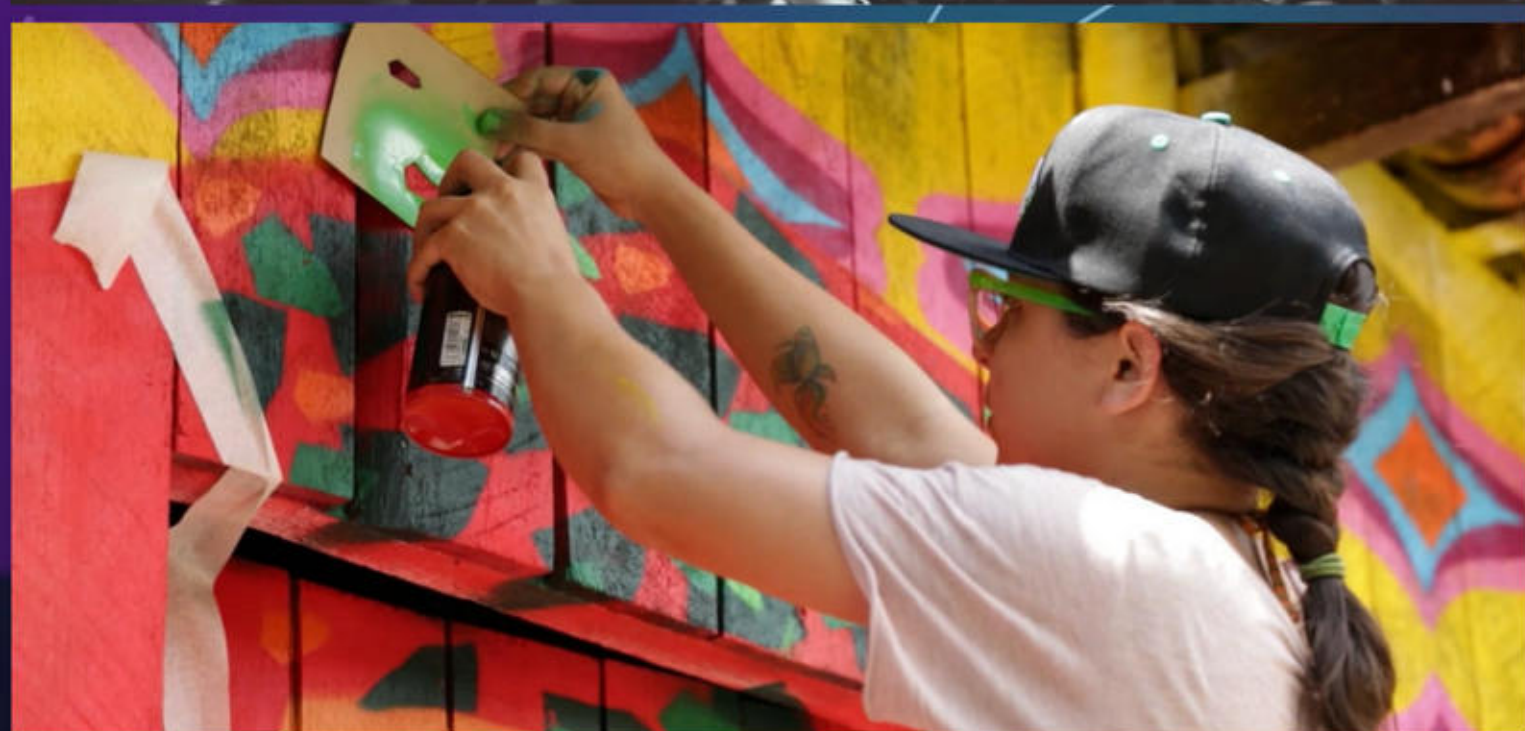
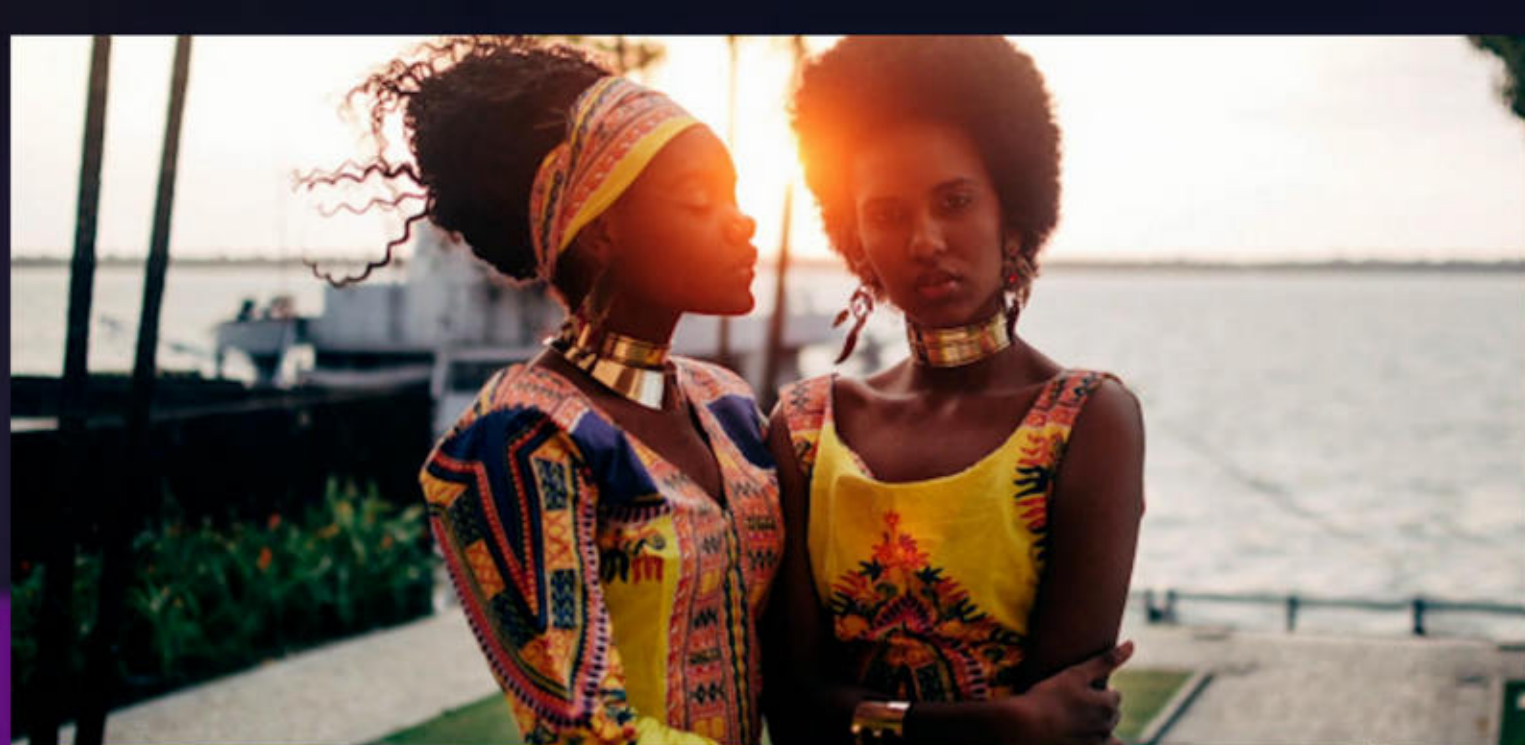


cultura





arte





paraense





circ



uito



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRELIVROS. *Pesquisa Retratos da Leitura no Brasil*, 2020, <http://www.abrelivros.org.br/home/index.php/perguntas-frequentes/47-gostaria-de-obter-informacoes-sobre-a-pesquisa-retrato-da-leitura-no-brasil>, acessado em 11 de junho de 2020.

ADORNO, T. W. *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2006. AMÉRICO, M. *Eduretenimento: Uma abordagem Histórica e Conceitual - 2009 -* https://www.academia.edu/14991446/Eduretenimento_Uma_Abordagem_Hist%C3%B3rica_e_Conceitual - acessado em 18/03/17.

AKYUREK, F. *A Model Proposal dor Education Television Programs*. Turkish Online Journal of Distance Education-TOJDE, n.2, v.6, 2005, <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED490373.pdf>, acessado em 12 de abril de 2019.

ALVAREZ, D; BARRACA, R. *Introdução a Comunicação e Artes*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 1997.

ALVES, M. A. *O Fenômeno das Fake News, Combate e Contexto*. Revista Internet & Sociedade N.1, V.1., São Paulo, 2020, <https://revista.internetlab.org.br/wp-content/uploads/2020/02/o-fenomeno-das-fake-news-definicao-combate-e-contexto.pdf>, acessado em 22 de maio de 2020.

AMÉRICO, M. *TV Digital: Propostas Para o Desenvolvimento de Conteúdos em Animação Para o Ensino de Ciências*. 2010. 213 Folhas. Tese. Universidade Estadual Paulista. Bauru. Formato digital PDF.

_____. *Eduretenimento: uma abordagem histórica e conceitual*. LECOTEC. II Simpósio de Comunicação, Tecnologia e Educação Cidadã, 2009, São Paulo, https://www.academia.edu/14991446/Eduretenimento_Uma_Abordagem_Hist%C3%B3rica_e_Conceitual, acessado em 18 de março de 2017.

ANDRADE, A. P. *Arte na TV: Reflexões sobre matérias de Arte em Telejornais Paraenses*. 2011. 122 folhas. Dissertação. UFPA. Belém. Formato digital PDF.

ANDRADE, A. P. E NASCIMENTO, C. *Televisão Pai d'égua? Uma análise da construção da identidade cultural paraense pela TV Cultura do Pará*. 2006. 105f. Trabalho de Conclusão de Curso - UFPA, 2006.

ARGAN, G. *Arte e Crítica da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 2010.

_____. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Guia de História da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

AUMONT, J. *A Estética do Filme*. Campinas: Papyrus, 2012.

BACCEGA, M. A. *Comunicação/ Educação: aproximações*. In.: *A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo. P.95-110.

BALLERINI, F. *Jornalismo Cultural no Século 21: Literatura, Artes Visuais, Teatro, Cinema e Música. A História, as novas plataformas, o ensino e as tendências na prática*. São paulo: Summus Editorial, 2015.

BARBERO, J. M. *Dos Meios às Mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

BARBOSA, M. C. *A Imaginação Televisual e os Primórdios da TV no Brasil*. In: RIBEIRO, A.; SACRAMENTO, I.; ROXO, M. *A História da Televisão no Brasil: do início aos dias de hoje*. São Paulo: Editora Contexto, 2010. p.15-35.

BARBOSA, A. M. *A imagem no ensino da arte*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *Arte-Educação: leitura no subsolo*. São Paulo: Cortez, 1999.

_____. *As mutações do conceito e da prática*. In: BARBOSA, A. M. (org.). *Inquietações e mudanças no ensino da arte*. São Paulo: Cortez, 2002.

_____. *Inquietações e mudanças no ensino da arte*. São Paulo: Cortez, 2012.

_____. *Arte-Educação contemporânea. Consonâncias internacionais*. São Paulo: Cortez, 2005.

BARBOSA, A. M. e COUTINHO, R. (orgs). *Arte/educação como mediação cultural e social*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

BARBOSA, A. M. E CUNHA, F. P. *A Abordagem Triangular no Ensino das Artes e Culturas Visuais*. São Paulo: Cortez, 2010.

BARBOSA, G. *Dicionário de Comunicação*. Rio de Janeiro: Campus, 2001.

BITELLI, M. A. *Coletânea de Legislação de Comunicação Social*. São Paulo: RT, 2002.

BOURDIEU, P. *Sobre a Televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

BRANDÃO, C. *As Primeiras Produções Teleficcionais*. In: RIBEIRO, A.; SACRAMENTO, I.; ROXO, M. *A História da Televisão no Brasil: do início aos dias de hoje*. São Paulo: Editora Contexto, 2010. p. 37-55.

BRUNO, F. *Fotobiografia: uma metodologia da estética em antropologia*. Resgate, UNICAMP, Vol. XVIII, Jan/jul 2010, N°19, p. 27-45.

BUCCI, E. (Org.) *Brasil em Tempo de TV*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

_____. *O Estado de Narciso: a comunicação pública à serviço da viadade particular*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. *TV pública não deve fazer entretenimento*. TV em Questão, edição 416, I Fórum Nacional de TVs Públicas, Brasília, 2007, <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/tv-em->

[questao/tv-publica-nao-deve-fazer-entretenimento/](#), acessado em 20 de março de 2019.

BUCCI, E. e KEHL, M. *Videologias*. São Paulo: Boitempo, 2005.

BUENO, G. *A Teoria como Projeto: Argan, Greenberg e Hitchcock*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

CANCLINI, N. 1980. *A socialização da arte*. São Paulo, Cultrix.

CAPARELLI, S. *Televisão e Capitalismo no Brasil*. Porto Alegre: LP&M, 1982.

CARVALHAIS, A. *Cultura e Televisão: uma relação possível*. 2011. 175 f. Dissertação de Mestrado - PUC-MG, 2011.

CASADO, A. *Os Meios de Comunicação Social e sua influência sobre o indivíduo e a sociedade*. São Paulo: Cidade Nova, 1987.

CASTELSS, M. *A Sociedade em Rede*. São Paulo: Paz & Terra, 2001.

CASTRO, V. *Comunicação e Sociedade do Espetáculo*. São Paulo: Paulus, 2006.

CAUQUELIN, A. *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins Fontes- selo Martins, 2005.

CHAREDEAU, P. *Discurso das Mídias*. São Paulo: Contexto, 2009.

CHAUÍ, M. *Simulacro e Poder: uma análise da mídia*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

COMPARATO, D. *Da Criação ao Roteiro: teoria e prática*. São Paulo: Summus, 2009.

CORTEZ, F. M. *Memórias Documentárias: a produção documental da TV Cultura do Pará*. 2019. 113 folhas. Dissertação. UFPA. Belém. Formato digital PDF.

COSTA, C. *Questões de Arte*. São Paulo: Moderna, 2004.

CRISPOLTI, E. *Como estudar a arte contemporânea*. Lisboa: Editorial Estampa, 2004.

DOSSE, F. *O Desafio Biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2015.

DUÍLIO, B. *Pequena História da Arte*. Campinas: Papirus, 2003.

FERRAZ, M. H. *Metodologia do Ensino da Arte*. São Paulo: Cortez, 1999.

FERREIRA, S. *O Ensino das Artes: construindo caminho*. Campinas, SP: Papirus, 2001.

FILHO, C. B. *Ética na Comunicação: da informação ao receptor*. São Paulo. Editora Moderna, 1995.

FISCHER, E. *A Necessidade da Arte*. São Paulo: LTC, 2007.

- FLOHERTY, J. *História da Televisão*. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1964.
- FORMIGA, F. *A Evolução da Hipótese de Agenda-Setting*. Dez. 2006. 96 folhas. Dissertação. UNB. Brasília. Formato digital PDF.
- GERHARDT, T; SILVEIRA, D. *Métodos de Pesquisa*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.
- HERNÁNDEZ, R. F. *Arte*. México: Vera Cruz, 2010.
- JANSON, H. *História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- JOHANN, M. R. *A dimensão educativa da mediação artística e cultural: a construção do conhecimento através da apreciação na presença da obra*. LAV- Revista Digital do Laboratório de Artes Visuais, n.7, UFSM, 2011, <https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/3071>, acessado em 15 março de 2018.
- JOLY, M. *Introdução à Análise da Imagem*. Campinas: Papirus, 1996.
- KEIDANN, G. *Utilização de Mapas Mentais na Inclusão Digital*. Educomsul, 2013, <http://coral.ufsm.br/educomsul/2013/com/gt3/7.pdf>, acessado em em 12 de março de 2020.
- LEAL FILHO, L. *A Melhor TV do Mundo: o modelo britânico de televisão*. São Paulo: Summus, 1997.
- _____. *Atrás das câmeras: relação entre cultura, Estado e televisão*. São Paulo: Summus, 1988.
- _____. *A TV Pública*. In: BUCCI, E. (Org). *A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo. p. 153-166.
- LE COADIC, Y. *A Ciência da Informação*. Brasília: Briquet de Lemos, 2004.
- LEJEUNE, P. *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- LOPES, V. *A Lei da Selva*. In: BUCCI, E. (Org). *A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo. P.167-182.
- MACHADO, A. *Arte e Mídia: aproximações e distinções*. Galáxia: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC- SP, 2002, <https://revistas.pucsp.br/galaxia/article/view/1289>, acessado em dezembro de 2018.
- MACHADO, A., e VÉLEZ, M. (2012). *Televisão e arte contemporânea*. ARS (São Paulo), 10(19), 24-37. <https://doi.org/10.1590/S1678-53202012000100003>, acessado em dezembro de 2018.
- MAGALHÃES, C. M. *Os Programas Infantis da TV.: teoria e prática para entender a televisão feita para as crianças*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

- MARTINO, L. *Comunicação: troca cultural?* São Paulo: Paulus, 2005.
- MARTINS, M. C. *Arte, só na aula de arte?* Educação, Porto Alegre, v. 34, n. 3, p.311-316, 2011, <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/9516>, acessado em 15 de março de 2018.
- _____. *Mediação Cultural: entre sujeito/ corpos/ experiências estéticas*. Revista Digital Ar&. SP, ISSN 1806-2962 - Ano XIII - Número 17 – Julho, 2016.
- _____. *Teoria e Prática do Ensino da Arte: a língua do mundo*. São Paulo: FTD, 2010.
- MARTINS, M. C.; PICOSQUE, G. *Mediação cultural para professores andarilhos na cultura*. São Paulo: Arte por escrito/Rizoma Cultural, 2007. Revista Trama Interdisciplinar, Dossiê Mediação cultural. São Paulo, vol 4 (1): 1-109 e 146-151, 2013.
- MCCOMBS, M. *A Teoria da Agenda: a mídia e a opinião pública*. Petrópolis: Vozes, 2004.
- MEDINA, C. *Autoria e renovação cultural*. In: Jornalismo cultural – cinco debates. Florianópolis: FCC Edições, 2001.
- MELO, I. A. *Jornalismo Cultural*. Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação, <http://www.bocc.ubi.pt/pag/melo-isabelle-jornalismo-cultural.pdf>, acessado em 01 de fevereiro de 2020.
- MEUCCI, A. *A criação de identidades virtuais através de linguagens digitais*. V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom. Rio de Janeiro: UERJ, 2005.
- MONCLAR, J. *Linguagem Cinematográfica*. Rio de Janeiro: Jorge Monclar, 2009.
- MORAIS, F. *Arte é o que eu e você chamamos arte*. São Paulo; Rio de Janeiro: Record, 2002.
- MORAES, F. G. *Bom de Boca: Educação e Cultura na cozinha da TV Digital*. 2014. 218 Folhas. Dissertação. Universidade Estadual Paulista. Bauru. Formato digital PDF.
- MORIN, E. *Cultura de Massas no Século XX: neurose, espírito do tempo*. Rio de Janeiro: Florense, 1997.
- MUKAROVSKY, J. *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*. Portugal: Editorial Estampa, 1993.
- MULATINHO, M. P. *Edutenimento: o uso do Storytelling e do RPG para compartilhar conhecimento*. 2005. 143 folhas. Dissertação. UFRJ. Rio de Janeiro. Formato digital PDF.
- NAPOLITANO, M. *A MPB na Era da TV*. In: RIBEIRO, A.; SACRAMENTO, I.; ROXO, M. *A História da Televisão no Brasil: do início aos dias de hoje*. São Paulo: Editora Contexto, 2010. P.85-105.
- NUNES, B. *Introdução à Filosofia da Arte*. São Paulo, Ática, 2003.

- OKAN, Z. *Edutainment: is learning at risk?* British Journal of Educational Technology, Vol 34, N.3, 2003, <https://bera-journals.onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/1467-8535.00325>, acessado em 10 de agosto de 2018.
- OLIVEIRA, M. *Metodologia Científica*. Catalão: UFG, 2011.
- OSÓRIO, L. *Razões da Crítica*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- PETERNOSTRO, V. I. *O texto na TV: manual de telejornalismo*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.
- PENA, F. *Teoria do Jornalismo*. São Paulo: Contexto, 2005.
- PEREIRA, J. C. (Org.). *Memória da Televisão Paraense e os 25 anos da TV Liberal*. Belém: Secult, 2002.
- PEREIRA JUNIOR, L. C. *A Apuração da Notícia: métodos de investigação na imprensa*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- PIZA, D. *Jornalismo Cultural*. São Paulo: Contexto, 2003.
- PRETTE, M. *Para Entender a Arte*. São Paulo: Editora Globo, 2009.
- PRIOLLI, G. *Antenas da Brasilidade*. In: BUCCI, E. (Org). *A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo. P. 13-24.
- RIBEIRO, A.; SACRAMENTO, I.; ROXO, M. *A História da Televisão no Brasil: do início aos dias de hoje*. São Paulo: Editora Contexto, 2010.
- READ, H. *A educação pela arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- REZENDE, G. J. *Telejornalismo no Brasil: um perfil editorial*. São paulo: Summus, 2000.
- RIBEIRO, L. A. *O que é um Rizoma? O conceito de Deleuze e Guattari*, 2016, <http://notaterapia.com.br/2016/04/14/o-que-e-um-rizoma-o-conceito-de-deleuze-e-guattari-explicado-em-um-breve-video/>, consultado em 1o de fevereiro de 2020.
- RICKMANN, A. F. *Cadernos do Abismo: memorial de uma poética desenhada entre páginas de sketchbooks*. 2017. 93 folhas. Dissertação. UFPA. Belém. Formato digital PDF.
- RODRIGUES, Maria Fernanda- *44% da população brasileira não lê e 30% nunca comprou um livro, aponta pesquisa Retratos da Leitura - 2016*- <http://cultura.estadao.com.br/blogs/babel/44-da-populacao-brasileira-nao-le-e-30-nunca-comprou-um-livro-aponta-pesquisa-retratos-da-leitura/> - acesso em 20/03/17.
- SALLES, C. A. *Redes de Criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Editora Horizonte, 2006.
- SANTOS, J. L. *O que é cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SILVERSTONE, J. *Por que Estudar Mídia?* São Paulo: Edições Loyola, 1999.

SILVA, D. *Cultura e Jornalismo Cultural - Tendências e Desafios no Contexto das Indústrias Culturais e Criativas*. Lisboa, Portugal: Media XXI, 2011.

SINGHAL, A. *Entertainment-Education: A communication Strategy for Social Change*. Lawrence Erlbaum Associates, Inc. Publishers. New Jersey, EUA: 1999. <https://books.google.com.br/books?id=3-7gxbbDba4C&lpg=PP1&dq=Entertainment-Education%3A%20A%20communication%20Strategy%20for%20Social%20Change&hl=pt-BR&pg=PP1#v=onepage&q=Entertainment-Education:%20A%20communication%20Strategy%20for%20Social%20Change&f=false>, acessado em 15 março de 2017.

SOUZA, J.C. *Gêneros e Formatos na Televisão Brasileira*. São Paulo: Summus, 2004.

TAVARES UJIIIE, N.. *Teoria e Metodologia do Ensino da Arte*. Guarapuava: UNICENTRO, 2013.

TRAVANCAS, I. *Comunicação de Massa e Diversidade Cultural*. in Anais no Congresso anual da Intercom, 2004.

TOLSTÓI, L. *O que é Arte?* Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1994.

UNESCO. *Repensar as Políticas Culturais*. Brasília, 2016.

VALINHO, P. *Edutainment: facilitação da aprendizagem?* Saber (e) Educar. n. 13. 2008. Disponível em: <http://repositorio.esepf.pt/handle/20.500.11796/923>. Acesso em 10 de março de 2017.

VELTMAN, K. *Edutainment, Technotainment and Culture*. Cività Annual Report, 2003.

VENTURI, L. *História da crítica de arte*. Lisboa: Edições 70, 2007.

VICCHIATTI, C. *Jornalismo: Comunicação, literatura e compromisso social*. São Paulo: Paulus, 2005.

WALLDÉN, S.; SORONEN, A. *Edutainment: from television and computers to digital television*. ACM International Conference Proceeding Series; Vol. 207. 2004, <http://www.uta.fi/hyper/julkaisut/b/fitv03b>. Acesso em 10 de agosto de 2018.

WATTS, H. *Direção de Câmera: um manual de técnicas de vídeo e cinema*. São Paulo: Summus, 1999.

WOLF, M. *Teorias da Comunicação*. Lisboa: Editora Presença, 2009.

WOLFFLIN, H. *Conceitos fundamentais de história da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ZILBERMAN, R. *Fim do Livro, Fim dos Leitores?* São paulo: SENAC, 2001.

GLOSSÁRIO

Apuração: Pesquisa jornalística, com levantamento de informações, dados, fontes e entrevistados.

Background: Aquilo que fica em segundo plano. O termo pode ser utilizado para imagens de plano de fundo ou para trilhas sonoras.

BG: Abreviação de Background, entre os profissionais do audiovisual, a sigla é mais utilizada para se referir a trilhas sonoras.

Cabeça: Momento em que apresentadores aparecem no vídeo para anunciar as matérias, entrevistas, quadros ou reportagens.

Caracteres: ver ‘lettering’

Chroma-key: É uma técnica que consiste em gravar utilizando um plano de fundo azul ou verde, para posteriormente substituí-lo na edição por uma foto, vídeo ou textura. Com o fundo eliminado é possível isolar personagens ou objetos e fazer composições criativas com eles. O mesmo que chroma.

Corte seco: transição simples entre duas imagens, uma encerra e a outra inicia normalmente.

Drone: É um veículo aéreo não tripulado, seu controle é feito de forma remota. A pequena aeronave transporta uma câmera para a realização de imagens aéreas e pode se movimentar em todas as direções. A ferramenta é utilizada em pequenas e grandes produções audiovisuais, do cinema à televisão.

DSLR: A sigla advém de “digital single-lens reflex”, em português quer dizer “câmera reflex monobjetiva digital”, se refere a câmeras digitais que usam um sistema mecânico de espelhos e um pentaprisma para direcionar a luz da lente para um visor óptico na parte traseira da câmera. São utilizadas não só para registros de foto, mas também de vídeo.

Efeito de transição: técnica utilizada para transição entre imagens ou até mesmo entre áudios. Ver ‘Transição’.

Fast motion: aceleração do tempo de movimentação da imagem.

Fade out: quando a imagem some da tela - vai se apagando e normalmente a tela fica preta, mas pode-se utilizar o branco também - para que outra apareça.

Ficha técnica: ficha contendo o nome de todos os responsáveis pela realização de um produto audiovisual, deixando claro sua autoria. Diz-se também ‘créditos’.

Fotografia Still: O termo se refere a fotografia tradicional, estática, e é utilizado entre os profissionais do audiovisual para separar da compreensão de fotografia aplicada à imagem em movimento referente à “Direção de Fotografia”.

Frame: Um dos quadros que compõem a imagem em movimento. A retirada de um frame da origem a uma foto.

Freeze: congelamento de uma imagem, é deixá-la paralisada.

Fusão: efeito de transição também denominado ‘*dissolve*’, que ocorre quando uma cena some enquanto a outra aparece, nesta passagem, as imagens chegam a se fundir por alguns segundos.

Grua: Consiste de um sistema de guindaste onde a câmera é instalada em uma extremidade e na outra extremidade é inserido pesos que servem para equilibrar a câmera, criando-se um sistema de gangorra. Permite fazer vários movimentos de câmera, em direções diferentes e com altura variando entre 2 a 17 metros, existem ainda modelos especiais que possuem braço com 30 metros de comprimento.

Imagens de arquivo: Imagens captadas em momentos distintos e arquivadas para registros históricos ou temáticos, podendo serem reutilizadas quando necessário.

Imagens de cobertura: Imagens utilizadas para cobrir locuções, entrevista ou em associação com trilhas sonoras.

Locução: Ação de falar o texto escrito, interpretando-o segundo a necessidade comunicativa do tema.

Lettering: Texto escrito na tela para apresentar entrevistados, apresentadores e repórteres, dados ou ainda, palavras e frases animadas que compõem determinado conteúdo. Diz-se também Caracteres.

Logo: Abreviação de logotipo.

Logotipo: Símbolo constituído por palavras ou letras, apresentadas em desenho específico com objetivo de funcionar como identidade visual de uma marca, empresa ou produto (no caso do audiovisual, emissoras ou programas de televisão).

Mapa de produção: Quadro ou tabela que organiza os conteúdos a serem produzidos desde a fase da pauta até a exibição.

OFF: Texto escrito utilizado para locução. É também utilizado para se referir ao momento que a pessoa que fala não aparece no vídeo, ouvimos a voz, mas vemos imagens de cobertura relacionadas com o que é dito.

On: Momento em que a pessoa que fala aparece no vídeo.

Passagem de bloco: Intervalo do programa, normalmente sinalizado por vinhetas curtas.

Pauta: Tema a ser tratado. Planejamento dos conteúdos a serem focalizados pela matéria, normalmente demanda pesquisa e apuração. O documento escrito que traz estes conteúdos.

Paleta de cor: cores que fazem parte de uma determinada composição.

Passagem de vídeo: momento em que o repórter aparece no vídeo trazendo informações sobre o tema tratado na matéria ou reportagem.

Quadro: produto com formato com identidade ou temática específica que compõe determinado programa.

Renderizar: vem do termo inglês ‘render’ e se refere ao momento que o material bruto digitalizado, como imagens e áudios, é combinado aos recursos incorporados pelo *software*, como transições, efeitos e legendas, gerando um arquivo único.

Reunião de pauta: reunião para decidir sobre temas e matérias a serem produzidas, assim como seus encaminhamentos, orientações e necessidades de produção.

Roteiro: Documento que organiza o produto audiovisual e serve como diretriz para execução do trabalho desenvolvido por todos os integrantes da equipe.

Slow motion: desaceleração do tempo de movimentação da imagem, deixando-a lenta.

Sonoras: sinônimo de entrevista.

Sobe sons: momento em que ficam na tela somente trilha sonora e imagens.

Sincronização: Colocar imagens e áudios correspondentes no mesmo tempo de emissão, isso garante, por exemplo, que o áudio de uma pessoa falando saia no mesmo momento em que ela articula os lábios, ou que o som de um objeto esteja perfeitamente casado com sua imagem.

Take: registro ininterrupto de uma cena, o mesmo que tomada.

Timeline: linha do tempo criada no programa de edição, onde serão organizadas as imagens, áudios, entrevistas, efeitos, entre outros, dentro do tempo limite reservado para a produção.

Transição: recurso utilizado para mudar de uma imagem para outra, ou de uma cena para outra. Exemplo: *fade out*, quando a imagem some da tela; *fade in*, quando a imagem surge na tela; e *fusão*, quando as imagens se fundem até que apareça somente uma delas na tela.

Trilha: música utilizada como plano de fundo em um produto audiovisual.

Unidades Portátil de Jornalismo: equipes de reportagem, normalmente compostas por cinegrafista, auxiliar e motorista, acompanhados pelo repórter, produtor ou diretor. Diz-se também Unidade Móvel de Jornalismo, UPJ ou UP.

VT: vem da expressão americana videotape, ou, em português, fita de vídeo, mas com o passar do tempo - mesmo esta mídia tendo caído em desuso - a palavra foi incorporada como linguagem técnica, funcionando como sinônimo de “produto audiovisual”, sendo utilizado para designar de matérias de TV, até vídeos publicitários.

Vinheta: arte animada utilizada para anunciar a abertura, passagem de bloco ou encerramento de um programa.